

أكتوبر شوقي صنيف

مكتبة الدراسات الإنسانية

٣



شوقي شاعر العصر الحديث

0205340



Bibliotheca Alexandrina



شوقي ساجد العصر الحديث



مكتبة الدراسات الأدبية

٣

# شوقي سائر العصر الحديث

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الثالثة عشرة



دار المعارف

DL

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### مقدمة

شوقى ألمعُ شاعر فى تاريخ أدبنا العربى الحديث لتعدد نواحيه الفنية ،  
وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته  
التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديث الصحف والندوات الأدبية ،  
وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد فى عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه  
لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو فى ثنائه . فنقاده  
كانوا فى حياته بين الثنين : متحيز له أو متعصبٍ عليه ، وما يزال هذا شأنهم  
حتى اليوم ، كأنهم بقردون معركة .

وعلى نحو ما نعرف فى المعارك من كثرة الأسلحة التى تُستخدَمُ كانت  
المعركة حول شوقى وشعره مغنياً وممثلاً ، فلا توسط ولا اعتدال فيها نقرأ عنه ،  
بل غبار كثيف تضيق فى ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع الثبوت والتوقف  
والنظرُ التام الناقد

وطبيعى أن لا يظهر فى أثناء ذلك بحث منظم عن شوقى ، فقد اكتفهرت  
الأجواء الأدبية لإزائه بالثناء المسرف والطنع المجحف ، وأصبحنا لا نعرف  
أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندرى أى الأحكام  
فيه صادقٌ وأياها كاذب ، وأياها مصيب وأياها مخطئ

وبذلك عُجمت علينا حقيقة شوقى ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا  
أكبر باعث لى على النهوض بهذه الدراسة التى لم أقصد بها لى تهجينه ولا لى  
تحسينه ، وإنما قصدت لى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هى معايير النقد المنصف

الذى لا يميل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متبعاً مستقيماً ،  
فليس همه أن يَزرَى ويتنقص . ولا أن يزخرف ويزين ، وإنما همه أن يصور  
الحق ويكشف الصواب

وبدأت بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهدينى الدروب والمسالك التى  
كوّنت شاعريته . وبحث فى صناعته ، وأطلعنى ابنه «حسين» مشكوراً على  
ثلاث مسودات أولها لقصيدته «الله أكبركم فى الفتح من عجب» والثانية  
والثالثة لفصل من «مجنون ليلى» فاستبان لى الطريق ، وعرفت كيف كان  
يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط  
مدى بديهته وقوى فطرته ، وللى أى حد كان يجبر فى أساليبه ويتأق فى  
تصاويره ، مستخرجاً من قيثاره الشعر العربى أحلى أنغامها وأروع ألحانها .  
ورأيتُ - رأى العين - فى هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تياراً شرقياً  
عربياً ، وتياراً أوريباً غربياً .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعته ، وتأملت  
فى معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التى ضربت بها أيدى نقادنا فى  
شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادمة لشوقى وفنه ، مستبصراً  
فى ذلك متأنياً ما وسعنى الاستبصار والتأنى .

ونظرت فى مؤثر مهم أثر فى شعر شوقى وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب  
الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى  
فى قصيدة المديح التى وُجّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع  
نصب عينيه لإرضاء الجماهير بمدائحهم ، وتسبّب لى ذلك باستشعار عواطف  
وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح  
وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع لى وطنه  
من منفاه وسقطت الخلافة التركية أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب  
العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها  
تناء بذبحرية .



وكان ينظم في المناسبات المختلفة ، في الرثاء ، وفي المخترعات ، وفي أعمال البر ، وفي المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التي كانت تنتظره ، وكأنه يختم دورته في شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقعوا على السّفْح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التي وقفت عندها في صناعة شوقي ، إذ حوّل جوانب من شعره إلى أغانٍ وأزجال ، فيها وهم خياله ، ويدعُ تصويره ، وفيها زين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حسّه . وبذلك كانت فتنة من فتن عصره .

وخرجت من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التي تشخصها ، وتجمع طوايعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه في اتجاهين : اتجاه مصري استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربي استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوقي» فأعازني ملهاة «الست هدى» التي لم تطبع بعد، فحللتها ووصفتها في موضعها من هذه الدراسة ، وهي تحفة فريدة نسجها شوقي من حياتنا الاجتماعية الواقعية في أواخر القرن الماضي .

وبهذا كله تمّ تأليف هذا الكتاب الذي لم أولفه دفاعاً عن شوقي ، وإنما ألفته بحثاً منظماً في شعره الغنائي والفنيلي . ولم أدخر وسعاً في أن أحقّق الحق حين يجب إحقاقه وإذاعته في غير محاباة لشوقي ولا تجنّ على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشييعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولي الهدى والتوفيق .

شوقي ضيف

القاهرة في أول يولييه سنة ١٩٥٣ م .



## لفصل الأول

### الحياة

١

#### في حجر ربة الشعر

حينما بلحأت ربة الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سمائها ،  
وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرجح عبيرها على لسان  
البارودي وما كان ينظم من شعر يوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين  
انتخبت ربة الشعر شوقي ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدت له كل  
شيء ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ،  
حتى تهبأت له شاعريته . وكان أول ما أعلنت له ميراث دمه وأعراقه ،  
فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي  
كردي ، فتأزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم  
تظفر بمثله في عصورها المختلفة

واشتراك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصرياً خالصاً ، هو مصري  
الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جدُّه  
لأبيه ، وهو الذي سُمِّيَ باسمه « أحمد شوقي » قدم هذه الديار في عهد محمد  
على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى  
شوقي الدم الكردي العربي والشركسي . وتوالت الأيام وهو ينتقل في المناصب العالية  
حتى أصبح أميناً للجمازك المصرية في عهد سعيد (باشا) . وتوفي وهو في هذه  
الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها على والد شوقي وشوقي نفسه

وجاء بعد هذا الجدد إلى مصر جدُّ شوقي لأمه ، فقد دخل البلاد شاباً  
لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حلیم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول

تسمى «نجدته» فهو تركي . وأُعجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوجه معتوقة يونانية له تسمى «تمراز» ، أُسِرت في حرب المورة ، وهي بنت عشر سنوات ، ونشأت في القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية في الدولة ، حتى أصبح وكيلا لخاصة الخديوي إسماعيل . وتوفي وهو في هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملة .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة<sup>(١)</sup> ليخرج منها هذا القرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهده أو هيأته ربّة الشعر لشوق ، فقد هيأت له عيتان حالمتان ، أصابت أحصاهما بشيء من الاختلال ، فهما لا تركزان ودائماً تصعّدان في السماء .

وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الخديوي إسماعيل ، وكان لا يزال في السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بسيط الأرض ولا يتزل إليها ، فطلب بدرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوق إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعي معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جيئ به إلىّ متى شئت ، حتى أثّر الذهب تحت عينيه ، فلإني آخر من ينثر الذهب في مصر !

وفي إجابة الجدة للخديوي إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكتنّة فيها ، وهي جدته التي حملت إليه الروح اليوناني ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفّلت به ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موسرة ، تعيش بباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعيم وإن في الذهب الذي فتحت ربّة الشعر عيني شوق عليه في سته الثالثة

( ١ ) انظر في هذه الأصول مقدمة شوق للجزء الأول من ديوانه المطبوع في سنة ١٨٩٨

ما يشير في وضوح إلى الجلو المترف الذي مكث يتنفس فيه طول حياته ، فقد وضعته ربّة الشعر منذ نعومة أظفاره في مهاد من النعيم ، وما زالت تدلّه في هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوق من هذه الناحية نشأ نشأة أرسقراطية ، ليس فيها شيء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصري ، وسنراه يقرب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال نشأ في بُرْج ذهبي . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البُرج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشيء سواه .

واختلف شوق منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة المتديان ، فالتجهيزية . وفي هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، فُنِعَ المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية من مثل أرجوزته :

إفريقيّاً قسم من الوجود في شكله أشبه بالعنقود

ومن غير شك كان يختلط في أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته الأرسقراطية ، فتضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرسقراطيته الأصلية .

وواضح أنه أخذ في تعلمه الطريق المدني ، ولم يأخذ الطريق الديني ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الديني الشرقي في الأزهر وكان خاصاً بالتراث الإسلامي وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهي صورة شاحبة ضئيلة ، والتعليم المدني الغربي في المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوروبا ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ في عصر محمد علي ، ثم خمد في عصر سعيد وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل .

وفى هذا الاتجاه من التعليم المبنى الأوربي سار شوق ، وحينما أتم تعليمه الثانوى ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكى حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان فى جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ فى نجيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ، فى بيون متألفة تحقيقاً ، ولكنها متنقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللساء منه دقائق متبادية ، وإذا تلفت صوب اليمين فما ذاك إلا لكى يرى يبصره نحو الشمال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاشى مع عالم من الأرواح . ما كان يلايسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يهاقت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانتهاؤ مواقيت الدراسة<sup>(١)</sup> » .

وهذه الصورة التى رسمها أحمد زكى لشوق تؤكد معانى أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو فى شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفى أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجرى حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقيين .

فشوق مع إخوانه وزملائه فى الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربه الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، يصوب نظره إليها يميناً ، فلا تلبث أن تزوغ منه فى الشمال ، فيرى به وراءها ، فيجدها قد حلت فى السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدوله لامعة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد فى تألق بصره ، أو قل كأنما كان شوق مشغولاً عن رفقاءه وما هم فيه من لهو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيا ربة الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفق ، فتملأ أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كى يلم شتات نفسه ، ويندمج فى مصبه ،

( ١ ) ذكرى الشاعرين ( حافظ وشوق ) طبع مطبعة الترقى بدمشق من ٣٢٦ .

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقي إليها ، فانعزل عن أخذانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينه ، من همسات وحركات ورؤى حاملة . وكان النبع في أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيوني البياني أستاذه في اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبج القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق كلما حلّ موسم أو أهل عيد . فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر في صحيفة الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقي ، فما يزال يُصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدل هذا الشعر أو ذاك ، ويُسقط بعض الأبيات ، وأستاذه مغتبط به فرحاً لصنيعه .

ولمّج الشيخ بتلميذه والثناء عليه ، ولم يلبث التلميذ أن سار في الدرب الذي سار فيه أستاذه ، فكان ينشئ القصائد في مدح الخديوي توفيق . وكان قد أنشئ في الحقوق قسم للترجمة ، فانتسب إليه شوقي ، وظل فيه سبتين ، مُنح في آخرها شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقي حياته التعليمية ، وهي حياة أوربية في جملتها ، وكان يلتقي بها تيار من الأزهر ، مثله أستاذه البسيوني ، إذ كان من علماء الأزهر المحدودين . وكفل له تخرجه في قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأنما كانت ربة الشعر تُرْهص بذلك لما سيقوم به في المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية في شعره .

وإذا كانت دراسته في المدارس جعلته يخلق العربية والفرنسية فلن يبتته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يخلق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً في مطلع شبابه ، وعقدت هذه اللغات في ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقي من قسم الترجمة في سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الخديوى توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيوفى فى التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك (باشا) فرصة لقائه ، فهتأه بتخرجه ، وهو يستلم أذيال ثوبه ويقلها . ولم يلبث أن عيّن أباه عليا - وكان مبدراً متلافاً - مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسى له ، فقد جار عن قصّد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوى توفيق ، وأن يستدلّ شاعريته له فى مدائحه ، غير أن ربّة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، فكسّت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضياً ، فقد أوجت إلى سجنائه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحلّ عليه حوّل فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختر الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأشار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقى على نفقة الخديوى ، وكتب إلى مدير البعثة المصرية فى فرنسا ليهتم به ، فلما وصل إلى مرسيليا رآه فى استقباله ، وأخبره أن الخديوى كتب إليه أن يقضى فى مونبلييه عامين ، وفى باريس عامين آخرين ، والتمحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله فنعه الخديوى ، حتى لا يضيع من سنواته الأربع فترة بعيدة عن فرنسا ، فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفقاءه الفرنسيين فى المدرسة ، فلبى دعواتهم ، وجاس خلال ديارهم ، يتصفح معالم الحضارة الغربية ولم يكد ينتهى من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة فى باريس أنه ذاهب مع الطلبة فى رحلة إلى إنجلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه ، فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنجلترا حيث قضوا شهراً يتفرجون على لندن وغيرها من المدن هناك .



وفي السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم يفوت مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو نضوء فراق ، تهز إليه الأشواق .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقي ، وكان ربّة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجه من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط ، وتماثل عينيه بمفاتن الحضارة في فرنسا وإنجلترا ، كما تماثل عقله وروحه بالمدنية الغربية والآداب الفرنسية ، وهو في أثناء ذلك يتنقل بين مونييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور الأوبرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ لفكتور هيجو ولامرتين ودي موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة.

على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها نفسه في مصر ، وتقصد القيود التي قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمدائح في الخديوي توفيق من باريس . وكان الرحلة الطويلة التي هيأتها له ربّة شعره لم تستطع أن تفك عنه الخيوط التي حاكها الخديوي من حوله ، فاستمر يتحجّل في هذه الخيوط ، وكلما نقصت ربّة شعره طاقة منها عاد يغزلها من جديد .

## في القصر

رجع شوقي إلى مصر في سنة ١٨٩٢ وكان قد توفى توفيق وخلفه عباس الثاني ، فعين في القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش في منزل أبيه بحي الخنق معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته سوى سفره ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عُقد في مدينة جنيف بسويسرا سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يحتل المناظر الطبيعية البديعة هناك . ولما انفض المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها . ولم تَرُجْ سوق شوق عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوي عباساً كان يهمل شوق بعض الإهمال لاعتقاده ، بل لأنهم أدخلوا على نفسه ، أن أحمد شوق شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسي ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاح والجلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المرحومون : بطرس غالي (وقد كانت به نزعة للأدب والأدباء) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوي أن يسمح له بتوظيفه شوق في الخارجية بصفته مرتبه الذي كان يتناوله من قلم الترجمة في السراي . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليؤليه تحرير الأهرام ، وتأيداً لذلك وضع شوق في مكانه من الأدب وإمارة الشعر <sup>(١)</sup> ، إلى أن قربه الخديوي وناط به كثيراً من المهام فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقدمه على جميع رجاله <sup>(٢)</sup> »

وكنا نتمنى لو أن الخديوي عباساً رضى عن خروج شوق من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالي أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

(١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوق حيث أنه تلقب بها له بأبي الشعر .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ حيس المذائح يتفنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت ربة الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تُنبئ في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويخلق في السماء ، وكان أجنحته لم تكن حينئذ من المثانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوق من الطيور الداجنة الأليفة التي لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتي تنتظر الحب يلقى إليها من صاحبها ، فتعيش به هائلة راضية .

ولم تقف المسألة عند حد الحب ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قرّبه منه ، وجعله رئيساً لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسنوع الرأي ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والهي ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ، وتعتنونه وجوه الوزراء ومن يطمعون في الرب والألقاب .

وليس من شك في أن شوق في أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو في القصر أو في برج العاجي ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دوائر الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان في عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغازبهم ، ووقف شوق في صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوق يعيش لعباس ، وكان يُقبل على من يقبل عليه ، ويزور عن يزور عنه ، فن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصري في وادي حلفا ، وانقذ نظام إحدى الفرق ، فنار كرومر ، نعتمد إنجلترا في مصر ، وعد ذلك إهانة لكنتشر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبراً نفسه لدى المعتمد البريطاني مما صنعه الخديوي ، وما زال بأمره يلح عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كنتشر والإنجليز ، فأرسل إلى كنتشر برقية يحمده له نظام الجيش ! . ووقف رياض يلقى خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ،

فأشاد بالورد كرومر ، وكفّر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوقي على الناس بقصيدة أنّبه فيها وأنّحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كبيرَ السّابقينَ من الكرامِ      برغمي أن أنالك بالملامِ  
لقد وجدوك مَفْتُوناً فقالوا      خرجتَ من الوقار والاحتشامِ  
وقال البعضُ كيئدك غيرُ خافٍ      وقالوا رَمِيَّةً من غير رامِ  
وقيل شَطَطتَ في الكُفْرانِ حتى      أردتَ المُتَعَمِّينَ بالانتقامِ  
غمرتَ القومَ إطرأً وحمداً      وهم غمروك بالنعم الجسامِ  
خطبتَ فكنتَ خطباً لا خطيباً      أضيفُ إلى مصائبنا العظامِ  
لهجّتَ بالاحتلال وما أتاهُ      وجرّحتَ منه ، لو أحسنّت ، دامِ  
وما أغناه عمن قال فيه      وما أغناكَ عن هذا التّرايِ  
أحبّبتَ البلادَ طويلَ دهرٍ      وذا ثمنُ الولاء والاحترامِ

وأى مصيبة على أمة أكبر من أن يخونها أحد بنينا وأفلاذ كبدها ، ويرتضى في أحضان المحتل الأجنبي ، لا يرعى في ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التي تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوقي لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأيمره ، فلم يكن يفهم حيثلحق الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلد سوى القصر الذي يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذي يترع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقل الورد كرومر من مصر في سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدرُوا مِنَن الاحتلال الإنجليزي ولا ما طوّقهم به! وكبرت كلمات تخرج من فمه! وثار شوقي للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَيَّامُكُمْ أَمْ عَهْدُ إِسْمَاعِيلَا      أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيلَا  
 أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ      لَا سَائِلًا أَبَدًا وَلَا مَسْتَوْلَا  
 يَا مَالِكًا رِقَّ الرِّقَابِ بِيَأْسِهِ      هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا  
 لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدَتْ      فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلَا  
 أَوْسَعْتَنَا يَوْمَ الْوَدَاعِ إِهَانَةً      أَدَبٌ لَعْمُوكَ لَا يُصِيبُ مِثْلَا

ومنها :

اليوم أَخْلَقْتَ الْوَعْدَ حَكِيمَةً      كُنَّا نَظُنُّ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا  
 دَخَلْتَ عَلَى حُكْمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِهِ      مِصْرًا فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دَخُولَا  
 هَدَمْتَ مَعَالِمَهَا وَهَدَّتْ رُكْنَهَا      وَأَضَاعَتْ اسْتِقْلَالَهَا الْمَأْمُولَا  
 ويذكر شوقي أعمال محمد علي وإسماعيل ، ويفضض غضبية قوية للأسرة ،  
 وهو في غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما  
 يستمد من جذوة ضعيفة ، هي جذوة الأسرة العلوية  
 وهذا طبعي فقد كان يعيش حيثئذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ،  
 ومن أجل ذلك قصّر تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه  
 أن يتغنّى في أثنائها بالآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان  
 يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر في أثناء العواصف . ولعل أوضح  
 ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله  
 بقصيدة ، أقلّ ما يقال فيها إنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكنى مطلعها  
 الذي يقول فيه :

صَخَّارُ فِي الذَّهَابِ وَفِي الْإِيَابِ      أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي  
 ولم يذهب عرابي صاغراً ولا آبَ صاغراً ، بل كان الشعب المصري ،

ولا يزال ، يعدُّه بطلا في الذهاب وفي الإياب ، ولكن شوق لم يكن يشعر شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على عرابي منذ توفيق ، فغضب شوق عليه ، ولم ينجل أن يرى البطل وهو صريع . ونحن نعرف قصة « دنشواى » القرية المصرية الحزينة فقد مرَّ بها جنود الاحتلال في سنة ١٩٠٦ وصادوا حامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم بأن لا يفعلوا فعلتهم ظنَّ أحدهم في أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجرى على وجهه لا يلقى ، فأصيب بضربة شمس فمات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب أهل القرية ، فحُكِّموا محاكمة وحشية . وصُلِّبَت طائفة منهم ، وسُجِنَت طائفة ثانية وعُدَّت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملاً الحقد صدرها والفيظ قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها من غضب وحقد وغيظ إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواى » وفيها يقول :

يا دِنْشَوَايْ عَلَى رَبِّكَ سَلامٌ      ذَهَبَتْ بِأَنْبَسِ رَبِوَعِكَ الْأَيَّامُ

عَشْرُونَ بَيْتًا أَقْفَرَتْ وَانْتَابَهَا      بَعْدَ الْبِشَاشَةِ وَخَشَّةِ وَظَلَامِ

يَا لَيْتَ شَعْرِي فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمُ      أُمٌ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَجِمَامُ

نِيرُونُ الْوَأْدِ كَتَّ عَهْدَ كُرومِرٍ      لَعَرَفْتَ كَيْفَ تُنْفَذُ الْأَحْكَامُ

نُوحَى حَمَائِمُ دِنْشَوَايَ وَرَوَّعَى      شَعْباً بِوَادِي النَّيْلِ لَيْسَ يَنَامُ

وليس من رُبَّ في أن حادث دنشواى أفظع وأشنع من خطاب كرومر

وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوق من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجرى في إثر أميره عباس ، فهو لا يحس إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخَدَّشُ أميره ، ولا يثور حين يُلْطَمُ الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوقي حين تعرض كرومر لإسماعيل وندد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأنزل به سياطه ، وفتح له سجونه . ويكنى أن شوقي نظم في ذكري دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فنفسه لم تسرسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بالام الشعب وهمومه .

وكانى بشوق نظم هذه المقطوعة ردّاً على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت القرصة ، ولم يتغنّ الليل ولم يصدح بأنغام شجيرة تلاميذ الموقف ظل يذكر ذلك . حتى إذا دار العام انتهب القرصة ، ونشر هذه القطعة ليقراها الناس في الصحف ، لعله يرضيهم . أو لعله يكفر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا - كما ندهش نحن الآن - حين رأوا شوقي لا يلم باللورد كرومر إلا إلام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها في القصر من غير شك ، ولكنها لا تحبب ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة في نفس شوقي ، وإنما كانت إرضاء للجمهور الذى يقرأ شوقي في الصحف ، ويقرأ مدائحه في عباس ، يدبّجها في عيد ميلاده وفي عيد جلوسه على أريكة مصر وفي مناسبات مختلفة . فهذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوقي ، والذى كان ينشر شعره في الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعاً ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئاً من التطور في شعرنا الحديث عند شوقي وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجه للجمهور بفضل المطابع وشيوخ الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر في إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمرائه فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه في همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه في مسراته وأفراحه . ومن هنا يضطر شوقي لإرضاء لجمهوره من الشعب

المصري أن يغنيه بعض متاعبه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً في الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه في حادثة دنشواي أخذ يتحين الوقت الذي يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشركه في آنيته وعذابه ، حتى يقع منه موقعاً رضاً واستحساناً.

فشوق بهض بذلك مصانعةً للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيقي ، إنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذي تمضي حياته كلها في مصانعات ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حيناً وملتوية حيناً آخر ، ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفي الوقت نفسه كان شوق سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنجليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع مريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأرستقراطية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأساطه وأنماطه ، فطبعي من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصبيه الخرس حين يريد . لم يكن شوق يعيش حيثلداً حرّاً لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأمره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفي ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق القينان ، صديق شوق ورفيقه<sup>(١)</sup> ، وقلب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، نلكت شوق قليلاً عن بكائه ، ثم تاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته :

المَشْرِقَانِ عليك يَنْتَحِيانِ قاضيهما في مآثمٍ والدائي

(١) انظر صداقتهما كتاب « أبي شوق » لحسين شوق ص ١٣٣ .



والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات  
وحكم يُطيلُ فيها شوق من برجه العاجي أو الذهبي على الدنيا من حوله ،  
وكان شوق لا يبكي مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتبئة ، وإنما يبكي  
مصطفى كامل الشخصَ وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ، ويتسلل من ذلك  
إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَقَّتْ قلبُ المرءِ قائلةً لَهُ    إن الحياةَ دقائقٌ وثوانِي

وكل ذلك لأن شوق كان يخاف الخديوي ويخشى سخطه ، وهو في الوقت نفسه يريد  
أن يُرضى الجمهور وأن يرضى الشعب الذي يقرؤه ، فيحاوره ويداوره ، وتخرج  
القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث في فلسفة الحياة والموت ، وإن  
تركهما فإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما  
خلفياته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ،  
وينشاه ضباب .

فشوق شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد  
القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ،  
وشوق مشغول به وبالخديوي ، يمدحه في كل مناسبة : في العيد ، وفي ذكرى  
جلوسه على عرش مصر ، وفي ميلاده وحجّه وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ،  
ويتجه معه شوق حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، فإرادة أميره هي العليا ،  
وهي التي تحركه ، وتقذف به كالكرة عميناً وشمالاً ، تقذف به في وجه  
الإنجليز وفي وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعته روحاً وربحاناً إلى السلطان  
عبد الحميد صاحب الأمر في تركيا . ومن هنا تحتلُّ التركيات في ديوان  
شوق في أثناء هذه الحقبة التي قضاهما في القصر مساحة ومدى أوسع جداً مما  
تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوق لم يكن يحسُّ مصر  
وحوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن  
يولى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل بتريلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدرّ عطف الخليفة الذي يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقي كالسهم ، يتغنى بالخليفة والخلافة كما يتغنى بالترك في كل مناسبة . وله فيهم قصائد رائعة حين يتصورون مع الروس في البلقان وحين يهزمون . ومن طريف ما له من ذلك قصيدته أو موشحته « الأندلس الجديدة » في الحرب البلقانية ، وفيها صور تالد الترك الحربى وتأسى على المسلمين في البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغماً بديعاً . وله في الانقلاب العثمانى الذى أودى بالسultan عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سل يلدیزاً ذات القصور هل جاءها نبأ البدور

وقد نحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يرفع حتى شعبه في الدستور ، ولم يسن أمته سياسة حكيمة ، ثم أخذ في تهئة الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازی .

وعقد شوقي الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر في قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا في بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغي أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يمينا وشمالا ، وكان عباس مخلصاً لتركيا ، وكان يزورها في الصيف ، فكان شوقي مخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتماثلت عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل « جكسو » وهو موضع فائن في ضواحي الآستانة ، وله فيه قصيدته التى يفتتحها بقوله :

نحية شاعر يا ماء جكسو فليس سواك للأرواح أنس

وفيها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه ، ولشوقي حساسة رائعة في الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيات شوقى أثر من آثار عباس ، ولفته من لفتاته التى كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحسُّ فى أعماقه أنه شاعر الحديوى أو شاعر الأمير ، وفى ذلك يفاخر معاصريه ، فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيزِ وما بالقليلِ ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقى ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال شاباً يدرس الحقوق فى مصر وفرنسا . وتبعته وهو موظف فى القصر ، فهو أمنيته فى شبابه وفى كهولته .

فلم يكن لشوقى من رغبة إلا أن يكون ظللاً للأمير ، وربما كان لفساد الحياة السياسية فى مصر حينئذ أثر فى توجيه شوقى ، فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شيء فى حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل، والخفض والرفعة، والجاه والسلطان، فأراد شوقى أن يقتحم هذا الحصن الأشم ، وأن يكون له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجرى فى مصر على شكل آخر ، فيه ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على أرضائه ، لكانت أحلام شوقى غير هذه الأحلام ، ولما رأيناه يجرى منضوياً تحت لواء الأمير يسبح بحمده أثناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التى أحاطت بشوقى إذن هى التى ضيقّت حدود شاعريته وجعلتها محفوفة بالآشواك فى هذه الحقبة الطويلة من حياته التى تجاوزت عشرين عاماً ، فلم يعد شوقى يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أى شيء من ثروته .

وليس من شك فى أن عباساً لم يحسن ملك شوقى ، فقد سخره لنفسه ، وكان ينبغى أن يسخره لفته ، وأن يقف منه موقف ملوك أوربا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من فرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً إليزابيث من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس فى

«فيما عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقرتها الموسيقين : هابندن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رموسها لهم وأبدلتهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقي وأن يمدّه بالمال الذي يريده ، حتى يتقدّم هذا القيس المبارك في شاعره ؛ إذن كنا نعدّ عباساً حامياً للأدب في عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمرّ يشدّ البلبل من خيط في لسانه ليمتلقه ويداهنه ، ويفنيه بما يشاء ويهوى .

وفي أثناء ذلك كان يصدق بأنغام رائعة كانت خليفة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع في تاريخ شعرنا المصري من ملحمة شوقي التاريخية التي صاغ فيها تاريخ وادي النيل من الفراعنة إلى محمد علي والتي ألقاها في مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع في تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكان عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ؛ ولم يكن هناك أمل في أن تنجاب الغشاوة.

فظلّ صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يمدّه حيث ينبغي أن يمتد ، ولم يستطع أن يحمّر به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح إلا قليلاً ، فظلّ صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأمير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر القصارى ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يحفّ معينه ، فيعود إلى سيده ، يفنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملتق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقي لم يكن يفرغ لنفسه في أثناء وظيفته في القصر ، فكان شعره دائماً لأيمره ، وقبلما نظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجري في إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردّها إليه إلا في الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدري ؟

لعله لم يكن يريد لها أن ترتد<sup>١</sup> من هذا الطريق الذهبي الذي تهول فيه . ومع ذلك فقد كان شوقى يسترد نفسه أحيانا قليلة ، وكان يتغنى لها حينئذ بما فهمه أدق الفهم في حياته الأرستقراطية المترفة وفي أوروبا في أثناء دراسته من تلك الحضارة المادية التي تدفع دفعا إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك في بعض شعره قبل سفره إلى أوروبا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفَّ كَأَسْهَى الْحَبَبُ      فُهِىَ فِضَّةٌ      ذَهَبُ

وقصيدته :

رمضانُ وكَلَّى هاتِئها يا ساقى      مُشْتاقَةٌ تَسْمَى إلى مُشْتاقِ

وطبيعى أن يغنى شوقى لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة ترفا خالصا ، إذ أتاحت له وظيفته في القصر وجوائز الأمير كل ما ابتنى من ثراء ، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية<sup>(١)</sup> ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبلذخ واللهو . ويكنى أن نقرأ في كتاب ابنه « حسين » وصف<sup>(٢)</sup> داره التي اختطها في ضاحية المطرية متقلا إليها من داره بحى الحنفى ليكون قريبا من قصر أميره « قصر القبة » وهي التي سماها « كريمة ابن هاني » ونطَّلَع على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة ، نعرف كيف كان يعيش شوقى معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقى كان في معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذي يشد لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذي يطَّلَع على سرائره ، إنما كان هناك شوقى وحده وثرثره وحضلاته وما يريد من خر وطو .

وشوقى في ذلك كله يخالف سميت الوقار الذي يصطنعه في القصر وفي

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠ .

(٢) أب شوقى ص ٣ - ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعي في الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضروري دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجه به نفسه . وتوسع المسألة في الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث لأنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من ثقلات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشنون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوق مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعهم وحياته الخارجية ، فطبيعي أن لا يكون سلوكه الفردي مماثلاً لسلوكه الاجتماعي ، فهو في منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو في القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغاني وأناشيد في تاريخه ونيله ، أو في الخلافة والإسلام أو في مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم كقصيدته التي نظمها في سنة ١٩٠٩ والتي قلّد فيها صاحب نهج البردة :

رَبِّمْ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ<sup>(١)</sup>      أَحَلَّ سَفَكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ  
وَالْأُخْرَى الَّتِي قَلَّدَ فِيهَا هَمْزِيته :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ      وَلَمْ الزَّمَانُ تَبْشُمُ<sup>٢</sup> وَنَسَاءُ

وقد وقف محمد حسين هيكل عند هذه الناحية في مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقي له شخصيتان مختلفتان في شعره يقول : « وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصري يبلغ حبه مصر حدة التقديس والعبادة ، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر ،

(١) رم : غزال. القاع : الأرض المنبسطة المعشبة. البان : شجر. العلم : جبل.

أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدس أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تُقيض عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجلٌ دُنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانهم ، مجدد فى اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الازدواج ظاهر فى شعر شوقى من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر .

واستطرد هيكى يفرق بين عناية شوقى بهاتين التاحيتين فى الحياة وعناية أبى نواس بهما ، إذ تلقى فى شعره مثل قوله :

أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ      وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ  
وقوله :

إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لِسَبَبٍ تَكْشَفَتْ      لَهُ عَنْ عَدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقٍ  
ويزعم هيكى أن هناك فرقاً فى معالجة كل من الشاعرين للتاحيتين ، فأبو نواس صاحب لهُو ويمون وخمر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتى صدفة واستثناء ، أما شوقى فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهريّة فى شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة فى لبّ ديوانه وصميمه . ولسنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع فى هذه الأيام بين النقيسين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما فى تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغة ، بل يكون غلطاً ، إذ أن المعروف بين النقيسين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرى أى شىء من تصرفها ، واختلاف شخصيتى شوقى ليس من هذا النوع النفسى قطعاً ، إنما هو اختلاف عادى ، كما قدمنا ، نجدّه عند كل الفنانين أو عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح

أن شوقي يختلف في ذلك عن أبي نواس ، فإن الشاعر العباسي كان يكثر من الخمر وشعر اللذة حقاً ، ولكنه كان ينظم في شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفي نفسه وحياته ودينها ، فكان يتفرض ، كما يتفرض المصفر بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس في ملوه وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر في عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزمده كل ذلك ناجم عن غمزه ولذته ، وليس هناك تضارب في شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصحح أن تفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبحث أبا نواس جاداً بن وجدناه ينحل من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد ، والثالث الرسمي الذي يمدح الخلفاء ويغشى مجالسهم ، والرابع الذي كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة والفقهاء وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس في شخصيات أبي نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هي حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بترعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقي ، فليس هناك تعدد في شخصيته ، وإنما هي حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والتدوير والجمهور وترعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هي خصال شوقي وصفاته .

على أنه ينبغي أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقي الخارجية كانت تسرُّ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما في ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكأن حياته الرسمية كانت تغطي أعصابها النبع كله في هذه الحقة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مسارب ملوه . ولذلك يغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الخصال متوازيتين مستمتلتين ،



فإن الخصال المأجنة لا تكاد تظهر عند شوق إلا ظهوراً باهتاً ضئيلاً نجلاً ،  
وكان حياة شوقي الشخصية وخصاله اللاهية تبعثت في خضم الحياة الخارجية  
التي عاشها في القصر وعلى صفحات الصحف .

### ٣

#### في المنفى

لم يكن من الممكن أن تنقل ربة الشعر شوقي من هذا المعتقل الذي حُبس  
فيه وحُبست شاعريته معه إلا أن تلمَّ بمصر أحداث كبرى، تنزعه في أنثائها  
من أحضان هذا السجن الذي كان عجباً إليه. ولم تلبث الأحداث أن ألت  
حين أعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر  
بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ،  
وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخلت تحول بين حاشية عباس  
وبين القصر ، وخاصة ذوى الزُلفَة والحظوة الأولى منهم .

وكان شوقي في مقدمة من يعدُّ المحتلُّ حركاتهم ويراقب خطواتهم، وكان  
يُظهر وفاء للمعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف  
تغيرت ، ولا بد له من المداورة ، فصاغ قصيدته :

أَخُونُ إِسْمَاعِيلَ فِي أَبْنَائِهِ      وَلَقَدْ وَلِدْتُ بِبَابِ إِسْمَاعِيلَا

وفيها تظهر نفسيته المضطربة، فبينما يحاول أن يرضى حسينا نراه يقول ( إن  
الرواية لم تم فصولاً ) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يبيتون شراً بالأسرة  
العلوية . وقاروا لهذا النذير ، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره في نفوس المصريين  
فأمروا بنفيه من البلاد ، واختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقي وأسرته على ساحل  
إسبانيا في برشلونة ، فترل في فندق فيها ، ثم أقام في ضاحية جميلة من ضواحيها

تُدعى «فلندريه» ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سينيته ، إذ يقول :

مُسْتَطَارٌّ إِذَا الْبَوَاخِرُ رَنَّتْ      أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقى يحسب حياته الرتيبة التى كانت تبدأ من كرمة ابن هانى إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كرمة ابن هانى ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلفتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه ومهمومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لرؤية الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب . ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن ، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حيل بينه وبين عشه أحس بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكما كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقترب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزن شوقى ، ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقة الإنجليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه فى كرمة ابن هانى ، وليحزن على وظيفته فى القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النقي والتشريد ، ففى كل ذلك أحلام جديدة ستحقق لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغنى إلا مديحاً متشابهاً فى أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن تم له صوته ، فقد أحسَّ الحياة من طرفها : اللذة والألم ، والتعيم والحرمان .  
وظل الشاعر في « فلندرياً » حتى أعلنت المدينة في سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول في إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد العرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبيكهم ويكي نفسه في قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنسى      اذْكُرْنا لى الصِّبا وأيامَ أنيسِ  
وسلامِ مصر هل سلا القلبُ عنها      أو أسأ جُرْحَه الزمان الموسى  
أحرامٌ على بلابلو الدُّو      حُ حلالٌ للطير من كل جنس  
وطنى لو شُغِلْتُ بالخلدِ عَنْهُ      نازعتنى إليه فى الخلدِ نَفْسِي  
شهد الله لم يغبْ عن جفونى      شخصه ساعة ولم يَحُلْ جِسْمِي

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والجزيرة والنخيل والأهرام ، وعرض للتاريخ وعبره وما يُطلوَى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها . وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، حتى كأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأمى على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم وكيف جاءوا إليه فى سفن كأنها الأراك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها البهود :

ركبوا بالبحار نَعْشاً وكانت      تحت آياتهم حى العرش أميس

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقاً قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأعجاء العرب فيها وحضارتهم ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوروبا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوق بالتعمق فى قراءة تاريخ العرب فى الأندلس فقد عنى أيضاً بقراءة شعرائهم ودولوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ، وملاً وعيه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها ، فبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس» أو أخذ يعد نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد وزوجته الرميكية ، وكل من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقي ، فإن حياة ابن عباد لا يسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذ شوقي يتعمق في قراءة الشعر الأندلسي ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون إعجاباً خاصاً ، وربما كان في ذلك دليل على تعديل حدث في القيثارة ، فقد كان شوقي لا يمه الشعر الوجداني ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس . كانت أكثر صلته بالمتنبي أهم شعراء المديح بين العرب السابقين ، وهذا طبيعي لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه ، أما في الأندلس ، فلم يعد الشاعر الرسمي المعروف ولم يعد في حاجة إلى قراءة المتنبي وأمثاله من الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه في قصيدته النونية المشهورة التي يبت فيها حبه وحنينه إلى : «ولادة» قره عينه ، فينسج على منواله قصيدة بديعة له ، وفيها يقول :

لكنْ بَصْرَ وإنْ أَغْضَتْ عَلَى يَمَّةٍ <sup>(١)</sup>	عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَبْقِينَا
عَلَى جَوَانِبِهَا رَفَّتْ تَمَائِمُنَا	وَحَوْلَ حَافَاتِهَا قَامَتْ رَوَاقِينَا <sup>(٢)</sup>
مَلَا حَبَّ مَرَحَتْ فِيهَا مَارِبُنَا	وَأَرْبِعُ أُنَيْسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا
يَا مَنْ نَفَارُ عَلَيْهِمْ مِنْ ضَمَائِرُنَا	وَمِنْ مَصُونِ هَوَاهُمْ فِي تَنَاجِينَا
نَابَ الْحَنِينُ إِلَيْكُمْ فِي خَوَاطِرُنَا	عَنِ الدَّلَالِ عَلَيْكُمْ فِي أَمَانِينَا
جِئْنَا إِلَى الصَّبْرِ نَدْعُوهُ كَمَا دَتْنَا	فِي النَّائِبَاتِ فَلَمْ يَأْخُذْ بِأَيْدِينَا
وَمَا غُلْبُنَا عَلَى تَمَعٍ وَلَا جَلْدٍ	حَقٌّ أَتْنَا نَوَاحِمَ مِنْ صِيَاصِينَا <sup>(٣)</sup>

(١) مقة: محبة. (٢) رواقينا: راقياتنا من السحر. (٣) الصياصي: الحصون.

ونابغى<sup>(١)</sup> كَانَ الحشرَ آخرُهُ      نَمِينَتْنَا فِيهِ ذِكْرَاكُم وَتُحِينَا  
نَطْوِي دُجَاهَ بَجْرَحٍ مِنْ فِرَاقِكُمْ      يَكَادُ فِي غَلِيْسِ الْأَسْحَارِ بِطَوِينَا  
إِذَا رَسَا النَّجْمُ لَمْ تَرَقُّ مُحَاجِرُنَا      حَتَّى يَزُولَ وَلَمْ تَهْدُ تَرَاقِينَا<sup>(٢)</sup>  
بِشْنَا نَقَايِصَ الدَّوَاهِي مِنْ كَوَاكِبِهِ      حَتَّى قَعَدْنَا بِهَا حَسْرَى تُقَاسِمُنَا  
نَحْنُ الْيَوَاقِيتُ خَاضِ النَّارِ جَوْهَرُنَا      وَلَمْ يَهْنُ بِيَدِ التَّشْتِيتِ غَالِينَا  
وَلَا يَحُولُ لَنَا صَبِغٌ وَلَا خَلْقٌ      إِذَا تَلَوْنَ كَالْحِرْبَاءِ شَانِينَا  
لَمْ تَنْزِلِ الشَّمْسُ مِيزَانًا وَلَا صَبَدَتْ      فِي مَلَكهَا الضُّخْمُ عَرَشًا مِثْلَ وَادِينَا  
أَرْضُ الْآبُوَّةِ وَالْمِيلَادِ طَيِّبُهَا      مَرُّ الصَّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا

ألم تكن ربة الشعر محقة في فرحها حين خلع شوق عنه الحلة الرسمية ،  
ونخرج من الحياة الضيقة التي كان يعيشها في القصر ؟ وهل كان من الممكن  
أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هائلة مغتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً  
طبيعياً على لسان شوقي ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى  
حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة ببيجة مثل هذه الكأس التي وصفها بقوله :

حَفٌّ كَأَسْهَاءِ الْحَبِّ      فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبٌ

بل لقد حَفَّ الكأسَ دموعٌ غِزار وأَنَات طَوَال ، واستيقظت روح  
الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيها حوفاً من عبر التاريخ الأندلسي  
وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب  
شوقي ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .

والتاريخ قطب دائر في شعر شوقي منذ كتب همزته التي قدمها إلى  
مؤتمر المستشرقين في سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

(١) النابغى: الليل. (٢) ترقاً: تكف عن النعم. التراقي: العظام عايل ثغرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب ليكي أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوق يقرب إلى نفسه في الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها في مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش في الخارج وأن لا يُعذنى بنفسه ، فليس في نفسه ما ينبغي أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة في حياته ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما في أطواء نفسه . أما في الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجي ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها في شعره .

وأشرفت قصة النفي على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بحراً ، ومنها ذهب إلى «البندقية» فركب أول باخرة تغادر أوروبا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالح أهله في الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير في نفسه .

#### ٤

#### في الفضاء الطليق

عاد شوق إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندرى هل فكر في العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش في حياته الجديدة

فلتفرج ربة الشعر ، ولتلقى البشائر ، فإن طائر لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرقرف حراً طليقاً في الفضاء ، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهي ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التي سفحها راضياً في الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها .

أصبح شوق إلى حد ما ديمقراطياً يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك في حياته أن أغلق داره أو كَرَّمَتَه في المطرية ، واتخذ له كرمه جديدة في البحيزة . وفرغ لنفسه وحياته الخاصة ، وزهاته المختلفة في النيل وفي الأهرام ، وفي إحدى زهاته نظم قصيدته المشهورة :

أبا الهول طال عليك العُصْرُ      وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمُرُ

وبنى في الإسكندرية بيتاً سماه « دُرَّةُ الفَوَاصِ » وكان كثير الرحلة إليها في الصيف وفي الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه علي وحسين في أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبَّقت الآفاق ، فأينما حلَّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره . وقد زاره في عام ١٩٢٦ « طاغور » شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربي إلا ويزور الكرمه ، ومن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الشعالى الزعيم التونسي .

واختير شوقي عضواً في مجلس الشيوخ . وفي سنة ١٩٢٧ أحاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، تَنَزَّروا رياحينهم ، بل اشتركوا جميعاً في وضع تاج إمارة الشعر العربي ، على مفرقه . ومن ساهم في هذه الحفلات محمد كرد علي عن المجمع العلمي العربي بدمشق وشبلى ملاط عن لبنان وأمين الحسيني عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنيرج البلجيكى عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقي :

أمير القَوَافِي قد أثبتُ مِبايعاً      وهُدًى وفودُ الشرق قد بايعتُ معي

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقي كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبي .  
وفي أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان  
يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين في ثورتهم الوطنية  
المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم  
عربي أو حركة عربية إلا انتهزها ونوّه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين  
وما ينالونهم به من عذاب .

وبذلك أصبح أمل الشباب في مصر وسوريا وغيرها ، وأصبح شعره  
يردّد في كل مكان ينطق أصحابه بالفضاء ، وظل يترجّع عرش إمارة الشعر  
العربي ببقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يدوّى في آذان العرب كأنه  
تراثيل السحّر .

وَيُحَيِّلُ إلى الإنسان أنه لم تبق لشوقي أمنية تمنّاها إلا حققها له الدهر ،  
حتى المغنى الذي كان يريده لشعره نثرت مصر كنانها بين يديه ، ليختار  
أروع صوت فيها ، يلحنّ له أغانيه ، فنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب  
يتبعه كظله في كرمته بالخيصة ، وفي رحلاته : في باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حيثنّد نعيماً ومتاعاً خالصاً . ويكفى أن نقرأ ما سطره كاتبه  
أحمد عبد الوهاب عن معيشته الخاملة منذ سنة ١٩٢٠ لئلا نرى كيف كان يسير  
في طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس في أجواء معطرة ،  
وكيف كان يتناول الحياة كؤوساً صافية<sup>(١)</sup> . فهو يدور في فلك من المرح  
والحياة البهيجة التي لا يطمع شاعر في شيء وراءها ، إذ نراه ينتقل من مقهى  
إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن مهرة  
إلى مهرة ، وكان جوه كله جو طرب وغناء . وحدّثني بعض من كانوا يزورون  
أبناءه في كرمة الخيصة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة  
زوارها ، وكلهم تقدّم له كئوس الخمر ، فهي كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب

(١) انظر « الفنى » عشر عاماً في حصة أمير الشعراء ص ٨٩ وما بعدها .



لا يزال يغتنى في إحدى الحجرات . فإذا قلنا إن شوق اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم تكن مغالين ، بل كنا محقين . وفي أثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة ، فيترنل من سيارته ويتجول في الطرقات على غير هددي ، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء في منزله وفي دور الصحف والنوادي ، ويلزم الشعب في مواسمه . ولم تكن حياته من حياة الشعب ، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه في مشاعره ، وأن يحس معه بأفراحه وأراحه .

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقي هذه الخاصة لم تكن ذات آثار بعيدة في شعره في أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقي الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملاً في فنه ، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوي ومدانحه ، وما زال حتى حقق أمنيته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضعهما في مقدمات مدانحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره الشخصي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأميره . وفصل عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

فشوقي ليس من الشعراء الأثيرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الخاصة ، وإنما هو من الشعراء الفيريين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الخديوي عباس لقد ظل بإسبانيا نحو خمس سنوات وهو في تيه من الحيرة ، لا يدرى بمن يربط شعره ، ولذلك قل " شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، وجد الشعب المصري قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن حينه ، وبدأ خطاً مستقيماً لهضة مباركة ، أحس أنه وجد القطب الذي يربط به نفسه ، فعاش في هذه الحقة يختلط به في النوادي والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره .

وإذن فن الوجهة العامة احتفظ شوقي بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المميزة له ، وهي أن يكون شاعر غيره ، كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر الشعب المصري ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قديماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره في صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربي . وأماؤه في هذه المرة لا يملئون حجره ولا جيّبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حباً وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأثمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارته فيغنّي مجدداً القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التي صرح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنّي نفسه ، وإنما يغنّي شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربي الفصيح ليغنّي أميره المصري الجديد ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن فليطهر له حتى يتأهل كل ما يريد من استحضانه ، وحتى يقع من هواء الموقع الذي يصبو إليه . ونجح شوقي فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصري ، في القصر وفي الكوخ ، وشدّاً بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقي فوجد وراء القمة التي انتهى إليها قمة لم يُعنَ بالارتفاع إليها العناية التي تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة أن يبلغها ، ونفخت في روحه ربةٌ الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويطفر بحلمه الذهبي الذي فكر فيه في أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير» ، ثم تركها وكأنه أحسّ إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التي دَوّت في سمع العالم العربي ، تلك الروايات التي أثبت فيها أن شعرا لا يتخلف عن الشعر الغربي ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل في أوروبا .

ونفس هذه الروايات التمثيلية ألّفها شوقي لشعبه والشعوب العربية ، فمنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصري والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربى والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد في سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهي التى استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهى التى نالت حين مُثِّلت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقى ينم بذلك وبأنه حل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نعمة خلوة يجانب نعمة خلوة ، بل أصبح شعوراً تُرى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه في هاتين السنتين الأخيرتين ، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكُتِبَ الحديث النبوى ، وكان يُعجب خاصة بالغزالي ومؤلفاته والجلبرى وتاريخه . ولا بد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحكك المحيياً ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالدكتور محجوب ثابت ، وله معه فكاهات مبثوثة في شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية في ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كَفَّ البلبل عن شدوه ، فقد سقطت قيثارة الشعر من يده ، وكَبَتْ روحه نداء ربه . وارتفع النواح والنشيج في مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء في مصر والشرق العربى يرثون الشاعر ويعزون الوطن في هذا العلم الذى طوى إلى الأبد. وندبته الصحف العربية ندباً حاراً. ومن أجل ما قيل في رثائه قصيدة بشارة الخورى، وهو يفتتحها بقوله:

قِفْ في رُبِّ الخُلْدِ واغْتِفْ باسم شاعِرِهِ      فِسْرَةٌ المُنتَهَى أدنى منابِرِهِ  
وامسَحْ جَبِينَكَ بالرُّكنِ الذى انبَلَجَتْ      أشْعَةُ الوَحْيِ شعراً من منابِرِهِ  
إِلَهَةُ الشعر قامتْ عن ميامِنِهِ      وَرَبُّهُ النَّثْرِ قامتْ عن ميامِرِهِ  
والحورُ قَصَّتْ شُدُوراً من غداثِها      وأرسلَتْها بديلاً من مستانِرِهِ

ومن بديع ما نُظِمَ في رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صورَ فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحدثت عن نبوغه ، فقال :

يَجْلُو نَبُوغَكَ كُلَّ يَوْمٍ آيَةٌ      عُلَّاءٌ مِنْ آيَاتِهِ الْغُرَاءُ  
كَالشَّمْسِ مَا آبَتْ أَنْتَ بِمُجْدِدٍ      مَتْنَوَعٍ مِنْ زِينَةِ وَضِيَاءِ  
هَبَّةٌ بِهَا ضَنَّ الزَّمَانُ فَلَمْ تَنْتَحِ      إِلَّا لِأَفْذَازٍ مِنْ النُّبَغَاءِ  
يَأْتُونَ فِي الْفَتَرَاتِ بُوعَدَ بَيْنِهَا      لِتَهْيِئِ الْأَسْبَابَ فِي الْأَثْنَاءِ  
كَالْأَنْبِيَاءِ وَمَنْ تَأَثَّرَ إِثْرَهُمْ      مِنْ عِلْيَةِ الْعُلَمَاءِ وَالْحُكَمَاءِ  
مَنْ مُسْعِدِي وَصَفْهَا أَوْ مُصْعِدِي      دَرَجَاتِ تِلْكَ الْعِزَّةِ الْقَعَسَاءِ  
مَاذَا دَهَانِي الْيَوْمَ حَتَّى لَا أَرَى      إِلَّا مَكَانَ تَفْجُئِي وَبِكَائِي

واستمرَّ يتحدث في بيانه وبلاغته ، ومثله في صورة حَيَّة ناطقة بالنيل ، فهو نيل مصر الثاني ، نهلت منه وسظفل تنهل كلها تقدمت بها السنون ، وإنه لنيل حقاً إذ فاض من الأعلى ، من ييشته الأرستقراطية ، واقتحم كل الحواجز التي اعترضته في عمره الطويل ، وما زال حتى ارتقى بسبيله في محيط الموت ، واستقرَّ بين أمواجه .

## فصل الثاني

### الصناعة

#### مكونات الصناعة

جاء شوقي والشعر المصري يتقل عند محمود ساي البارودي من فلك الجمود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق ، فكان كالشجرة الطيبة تنبت في الأرض الكريمة ، فثبتت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكان القدر ساق البارودي ليكون رائد الطريق لشوقي ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على كنهديه ، واحتذى على أمثله ونماذجه .

وكان البارودي قد خلع عن شعره كل العقد التي كان يحجل فيها الشعراء من قبله . أمثال الدرويش والخشاب ومن حوله أمثال الساعائي وعلى اللبثي ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودي رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعاني المحفوظة التي تُرصد رصداً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية . فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة .

وتخرج شوقي في شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه في صَبِّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهى في جملتها تألف من الألفاظ الجزلة المثينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسي ودرس القانون وسرَّح الطرف في مجال الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخم يشدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوء ولا شلوذ ، أحكت ألفاظه ، أو أحكت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقي مضللاً ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفني الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إنني لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأنني أستمع حقاً إلى « سمفونية » فوسيقاه تتضخم في أذني وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها وفي إيقاع نغماتها . ولا أرتاب في أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة خلق أو مهارة فحسب ، بل هي أبعد من ذلك غوراً ، هي نبوغ وإلهام ، وإحساس جعري بالبناء الصوتي للشعر .

وهذه الروعة في الموسيقى تقترن بحلاوة وحلوية لا تُعْرَفُ في عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى في صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه في تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يُحدث فيها نقوباً ، هي نقوب الصوت الصافي الذي تهلربه المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زفير البحار حين تهب ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التي تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهي تجرى ساجدة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل إمكاناتها الموسيقية ، وكانت تُسَخِّفه في ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكي كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية<sup>(١)</sup>. وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهي وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المرهف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا نقصد الأذن الخارجة ، وإنما نقصد أذن الشاعر الداخلة ، فللشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقي خير أذن باطنة واعية في شعرنا الحديث ، فأتى لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حيرَ معاصريه من شعراء الشرق العربي ، وجعلهم يحنون رموسهم أمام فنّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالاً وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلّب ألبابهم بموسيقاه التي نقلت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلائع هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفلح ألغاز فنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته أو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تعزفه . وكل هذه إشارات وتلويحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتازة ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن تجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرتته على فهم أسرارها لا يستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوقي ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون ربة الشعر قد ألفت في سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يوقعه في الألفاظ والكلمات التي يصنّح بها الحاناً خالصة .

وهذا الجانب في صناعة شوقي هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشلوهمين ، وأن يقفوا في صفته مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يخترق بها الصفوف ، وتغننوا له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية في صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة في هذه الصناعة خيال متألقي ، إذ كان شوقي واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقتك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن نفوثة لفتة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اخترتها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ، ليأتى بها عند الحاجة رسماً أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمدته من القديم ، ولكن هذا لا يفسد منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنرة الذى يقول ( هل غادر الشعراء من مترد ) . ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نمأها ، وأضاف إليها تحليقات في سجاوته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعة في الصور القديمة ، فهى معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك



اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا في هذا الاتصال .  
وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواشب الشعر وملونات لوحاته ،  
ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أو شوه  
فيها تشويها يؤذى أذواقنا . ولم يكن شوق من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان  
دائما يضيف طريفته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه  
في صوره وتخويراته في رسومه ؛ فتبدلو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .  
وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب ،  
فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يحسم الصورة وكيف يركبها  
وكيف يحدد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحول إلى لوحة كبيرة ،  
كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفى إعجابنا  
بها ولا سرورنا في أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف في خشوع أمام قصره أنس الوجود ،  
مصوراً بريشته ما بقي من أطلاله ورسومه :

أبها المنتحى بأسوان داراً	كالثرى ترديد أن تنقضا
اخلع النعل واخض الطرف واخشع	لا تحاول من آية الدهر فضا
قف بتلك القصور في اليم غرقى	ممسكا بعضها من اللعبر بعضا
كعدارى أخفين في الماء بضاً <sup>(١)</sup>	سابحات به وأبدین بضاً
مشرقات على الزوال وكانت	مشرقات على الكواكب نهضاً
شاب من حولها الزمان وشابت	وشباب الفنون ما زال غضاً <sup>(٢)</sup>
رُبْ نَقش كأنما نقض الصا	نع منه الیدين بالأمس نقضاً
ودهان كلام الزيت مرّت	أعصر بالسراج والزيت وضاً <sup>(٣)</sup>
وخطوط كأنها هذب ريم <sup>(٤)</sup>	حسنت صنعة وطولاً وعرضاً

(٢) غضا: ناضراً.

(٤) الريم: الغزال.

(١) بضاً: جسداً رطباً ناعماً.

(٣) وضاً: بهضم الواو: مشرق.

وضحايا تكاد تمشي وترعى لو أصابت من قدرة الله نبضاً  
ومحاربين كالبروج بنتها عزّات من عزمة الجرن أمضى  
ومقاصير أبدلت بفئات الـ منك ثرباً وبالواقيت قضا<sup>(١)</sup>  
حظها اليوم هدة وقديماً صرّفت في الحظوظ رفعا وخفضا  
سقت العالمين بالسعد والنحس إلى أن تعاطت النحس مخضاً  
صنعة تدهش العقول وفن كان إنقائه على القوم فرضاً  
وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كافي أشهد أنس الوجود وأطوف ببقايا  
الغارقة في النيل ، فلم يعد منه إلا أثر مختصر يهد في النيل والزمن . وهذه أبلغ  
صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لالائتيان بالفاظ يحشدها ويرصها رصاً  
وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلاً دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،  
وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجد ويتوقّر ، فلانقرؤه حتى نحس  
الدعير يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بحلال الموقف ورويته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ،  
وتارة يخلق بعيداً ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في  
كل ما يعرض له شوق بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي  
رسمها للنخيل :

تُخَالُ إِذَا اتَّقَدْتُ فِي الضُّحَى وَجَرَ الْأَصِيلُ عَلَيْهَا اللَّهَبُ  
وطاف عليها شعاع النهار من الصُّخُورِ أَوْ مِنْ حَوَاشِي السُّحُبِ  
وصيفة فرعون في ساحة من القصر واقفة ترتقب  
قد اعتصبت بفصوص العقيق مفصلة بشُؤْرِ الذهب

(١) مقاصير جمع مقصورة، وهي الغرفة المزدانة. القرض: المحصى.

وناطتْ قلائدَ مَرَجَانِها على الصُّنْدُرِ واتَّشَحَّتْ بالقَصَبِ  
 وشَدَّتْ على ساقِها مِشْراً تَعْقُدُ من رَأْسِها للذَّنْبِ  
 فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تاماً ، مقروناً  
 إلى هذه النخلة . وكان خيال شوقي على هذه الشاكلة الطائرة التي تضم شيئاً  
 بعيداً إلى شيء بعيد ، وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات  
 الشعر التي ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حاملة واهمة . وكان يعرف كيف  
 يلبيح ذلك حتى في داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر  
 وقد نهضوا بمشروع كبير :

لا يقيمَنَّ على الضَّيْمِ الأسدُ نزعَ الشَّيْبُلِ من الغابِ الوتدُ  
 كبرَ الشَّيْبُلُ وشَبَّتْ نَابُهُ وتغطَّى منكباه باللبَدِ  
 اتركوه يمشي في آجامِهِ ودعوه عن جِمي الغابِ يَدُّ  
 واهرضوا الدنيا على أظفارِهِ وابعثوه في صحاريها يَحِدُ  
 فإنك تراه لا يزال يضم الخطَّ إلى الخطِّ حتى تمَّ له الصورة الكبيرة التي يريدُها ،  
 ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبَّى على هذا الخيال الخالق الذي ترسم فيه  
 صور الأشياء تامة كاملة ، فلا تقرأها حتى نحس كأنها فعلاً تحت أبصارنا ،  
 وكأننا نراها رؤية المشاهد لا رؤية الغائب ، وهذا كله يَكْسَى بأردية الحلم  
 وأكسية الوهم . وانظر إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد  
 يدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلاً عن أن تمحوها أو تزيلها :

الأَرْضُ أَصْبَحُ جِيلَةً في نَزْعِها من حيلة المَصْلُوبِ في المِسمارِ  
 فهي قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهي  
 منكسة نكسة المصلوب في المسمار . أليس ذلك خيالاً بديعاً ؟ ، وتكثر بدائع  
 هذا الخيال عند شوقي من مثل قوله في الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التطمط مفينئة غرقت إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة القراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السواري التي ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوق في فرعونياته كثير من هذه الرؤى الحاملة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد في حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على الجناز بئده خلف قبره ، وكأنهم لا يعون :

فقال والحسرة ما أشدها ليت جدار القبر ما تبددها<sup>(١)</sup>  
وليت عيني لم تفارق رقددها قم نيني يا ينتور مادها  
مصر فتاق لم توقر جددها دقت وراء مضجعي جاز بندها<sup>(٢)</sup>

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكهم لشاعره بتؤور ، وحمل ينتور شكواهم إلى شوقي فوعاها وأداها في هذا الحلم الصارخ . وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان في صناعة شوقي كان يستندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتها ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقي يكاد ينكر نفسه في شعره ، فهو ليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « في شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لغة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس واللوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

(١) تدهده : تقوض .

(٢) جاز بندها : موسيقاها .

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناسي الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعيالك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هناك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء : وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُصَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم<sup>(١)</sup> .

وعباس العقاد محق حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقلمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنايين ، وإنما هو شاعر غيبي ، ولست أدري لماذا نحجّر على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهبا اتخذته في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسبأله عن قسائمه وملاحمه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يعن بشيء من ذلك .

(١) شعراء مصر ويثباتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦ .

ليكن شوق شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجرده من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيريته تلك يؤمن بمثالية خلقية عني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنايين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعر الذاتي أو الأتاني ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيري ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على القورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حسّ ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقي إثارة للشعور ولا تعبيراً فردياً فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدم قصائده بمثل في الأخلاق والاجتماع أو قل يعتمد ، وكان بارعاً في وضع هذه العمدة ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماعي .

على كل حال نحن نعرف بأن شوقي لم يُعنَ في شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقد فيه ، أما بعد ذلك ففي شعره العاطفة ، وكيف يسك بقلمه ويخط بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصوباً من عاطفته كما ينصب الماعن تبع رُمّاق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقي شاعر غيري فليس معنى ذلك أننا نجرده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجرّدون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم في أثناء تأليفهم لقطعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوق العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا نزال نطَّلِع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى في شعره الذي يصور فيه ، شاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته في ( أمينة ) وقد بلغت حولا :

أَمِينِي فِي عَامِهَا الْأَوَّلِ	وَلِ مِثْلُ الْمَلِكِ
كَمْ خَفِيَ الْقَلْبُ لَهَا	عِنْدَ الْبُكَاءِ وَالضَّحِكِ
وَكَمْ رَعَتْهَا الْعَيْنُ فِي الْوَحْشِ	سُكُونٍ وَالتَّحَرُّكِ
فَإِنْ مَشَتْ فَخَاطَرِي	يَسْبِقُهَا كَالْمَسْكِي
أَلْحَظْهَا كَأَنَّهَا	مِنْ بَصَرِي فِي شَرَكِي

وله مراث مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى وطفة ولوعة كقولهِ في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدَّته الذكرى :

مَا أَبَى إِلَّا أَخٌ فَارَقْتُهُ	وَدُّهُ الصَّدَقُ وَوَدُّ النَّاسِ مَيِّنُ
طَالَمَا قَمْنَا إِلَى مَائِدَةٍ	كَانَتْ الْكِسْرَةُ فِيهَا كَسْرَتَيْنِ
وَشَرِبْنَا مِنْ إِنَاءٍ وَاحِدٍ	وَعَسَلْنَا بَعْدَ ذَا فِيهِ الْيَدَيْنِ
وَتَمَشِينَا يَدِي فِي يَدِهِ	مِنْ رَأْنَا قَالَ عِنَّا أَخَوَيْنِ

والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هي عواطف سائلة وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذى أُتُرف حسه وشعره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صاخرة أو منحرفة فى نفسه . وقد كاتب له دعابات ونوادر مع الدكتور محجوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يضحك إخوانه ويضحك شوقي ، فبداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام فى شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليتفوق لا فى الشعر الغنائى ، وإنما فى الشعر القصصى ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمرثى والشعر الغنائى الخالص إلى التاريخ ، حينئذ يفسح الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيرته .

فشوقي إنما تلائمهُ الموضوعات الخارجية التى لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعيش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته فى تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء فى التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة فى أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسى ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميرى « قصيدته الحميرية فى ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسى فى قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية فى أرجوزته « رقم الحلال فى نظم الدول » ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعراً علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث متسلسلة ، وكأننا نقرأ ألباناً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذى لم يُحسَّ فىه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بنائة هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره فى تاريخ مصر تَرَ التاريخ يتحول إلى شعر



وفن . وقصيدته « كبار الحوادث في وادى النيل » هى آية شعره الأولى المترلة ،  
فقد صور فيها عصر بناء الأهرام وخطفاتهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث  
المؤرخ الذى ينفعل مع التاريخ ، وقد ذهب يصرخ :

وَبَنَيْنَا فَلَمْ نُحَلِّ لَبَانٌ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجْزُنَا عِلَاءُ  
وَمَلَكْنَا فَلَمَّا لَكُونُ عَمِيدُ وَالْبَرَايَا بِأَسْرِهِمْ أَسْرَاءُ

وتعرض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم فى بناء الأهرام ،  
ودحض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ،  
فتأسف وتحسر قائلاً :

لَبِثْتُ مِصْرُ فِي الظَّلَامِ إِلَى أَنْ قَبِلَ مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَصْوَاءُ  
لَمْ يَكُنْ ذَاكَ مِنْ عَمَى ، كُلُّ عَيْنٍ حَجَبَ اللَّيْلِ ضَوْعَهَا عَمَاءُ

ولم تلبث أصفاء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر فى  
الظلام ثانية لعهد الفرس وقميص ، واستنفذها الإسكندر واحتطت الإسكندرية ،  
وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يجسمه شوق وكأنه  
مثال . فالتاريخ يعاد خلقه ، بعيد خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول  
موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ،  
وينطلق فى مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين  
وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحملة نابليون ، ويقول :

عَلِمْتُ كُلَّ دَوْلَةٍ قَدْ تَوَلَّتْ أَنْنَا سُوءُهَا وَأَنَا الْوَبَاءُ

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقة على مشروع ديلبس  
فى حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :

جَمَعَ الزَّاحِرِينَ كَرَاهًا فَلَكَانَا وَلَا كَانَ ذَلِكَ الْإِلْتِقَاءُ  
أَحْمَرُ عِنْدَ أَبْيَضٍ لِلْبَرَايَا حِصَّةُ الْقَطْرِ مِنْهُمَا سَوَاءُ

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تعد أم ديوانه لتعطي اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه القيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبقت شهرتها الخافقين ، وتغنىها في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشيدون بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستلها على هذا النمط الرفيع :

من أي عهد في القرى تندفق وبأي كف في المدائن تُفدق  
ومن السماء نزلت أم فُجرت من عليا الجنان جدولا تترفق

ويزاوج مزاجه رافعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناؤه الفخم الذي يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت في الأرض ، وفرعها سامت في السماء .. ويشيد بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتي جيوشهم بملوك الأرض مقرنين مصنفدين . ويتحدث حديثاً معجبا عن عروس النيل وعبادة آيس وحج المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وهنسى ونزول الإسلام في الوادي ، فكل ذلك يرسمه في لوحته الكبيرة ، حتى يعطي النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا زيب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، ولإني أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصري أن يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأنني به زمار ، كزمار داود ، أرسلته ربته الشعر لجسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحضره ويصوغه تماثيل . وأقرأ قضائده في « ثوب عنخ آمون » وفرعياته جميعا ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبح بتاريخ مصر وماها من آثار وأمجاد كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعويلة ينبغي أن يضمها كل مصري إلى صدره ، وهي يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في حُرّه وجليل الأثر ، إلى قمييز في خيله ، وستابكها ترى بالشرر ، ومن الإسكندر في الشباب النضر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين  
ليزيس وآيسس ، والدين السماوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث  
عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السبر ، ويقول إن تبشير الانبعاث  
أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر، ويتمثل صدر أبى الهول يتششق عن فنى  
وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الفن أناعرفنا الآن صوت شوق وصناعته ، وهى ليست صناعة عادية ،  
بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يتدمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق  
والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة .  
ومن أجل ذلك كان يُعكلى لا فى تاريخ قومه فحسب ، بل فى تاريخ غيرهم  
أيضاً كقصيدته : « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوق فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ،  
وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلى نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ،  
ولم يعيش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفر أو يتخلص  
من شخصيته . والشاعر الحق فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ،  
ولن يضره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش  
الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها  
وهومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن  
فى تاريخيات شوق وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى  
فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبر عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه  
ينفخ فى بوق كبير ، ينفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً  
من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القيم الوطنية والتاريخية  
التي حلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى  
من أركان السماء .

### بين البديهة والتفكير

يُجمع كل من عرفوا شوقي على أنه كان صاحب بديهة خارقة في عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف همه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعاني سيولا ، وتنبال عليه الألفاظ انبثالا ، إذ كان دائما حاضرا الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وتخلقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام في عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحا ، فلا يحل المساء حتى تُداع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بديهته وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبته للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمته واستوعبه في ذاكرته ، فبين سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة » (١).

وعاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يلعبه سريعا في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يسلّي بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الفيسخ ، فالخواطر ، بمجرد أن يُحسنى بحدوث أو موضوع ، تتراحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . . ويؤكد هذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في المركبة

وفى السكة الحديدية وفى المجتمع الرسمى ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بآدى بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غُور بعيد ، ثم رأى ناظره وقد برقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بصَّرَ به وقد رفع يده إلى جبينه ، وأمرًا عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قوطع فى خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحث فيه ، حاضراً الذهن صافيه ، جميل البادرة ، كماداته فى الحديث . ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهِراً ما تم منه ، حافظاً لبقية المعنى الذى يضمه ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسبها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها فى جلسة واحدة .<sup>(١)</sup> ومن الأدلة على سرعة بديته وأنه لم يكن يعانى كثيراً فى شعره ما ذكره «محمد كرد على» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكرمه فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نظم أخرى أتى فيها بالمعجب المخير ، ولم تكن هذه الأخرى إلا تزيينته :

قُم نَاجِ جَلِّقْ<sup>(٢)</sup> وَأُنْشِدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا مَسَّتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ  
وهى إحدى تحفه النادرة .

ويُـبَيِّنُ مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبى عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجابة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لتبسط عليه رُبَّةُ الشعر بوحيا وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار الهزيع الثانى من الليل بعد قضاء سهراته فى المطاعم والنوادر ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح<sup>(٣)</sup> ، وكأنه يسوى ليلاً ما صادته شباك ذاكرته نهراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى فى رابعة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام ( سنة ١٩٢٢ ) جاء من منزله فى المطرية ، فوجدنى بالمكتب فى الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملى على ثمانية وعشرين

(١) مختارات المنفلوطى ص ٦٨ . (٢) جلقى : دمتق . (٣) اثنى عشر عاماً ص ٩٣ .

بيتاً من قصيدته التي مطلعها ( قفى يا أخت يوشع خبرينا ) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاءنى شيء أملتته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملأ على خمسة أوسنة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرُّ براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك فى أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ، فكتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطنى ما كتبت لأنى على موعد فى هذه الساعة مع ( داود بركات ) فقدمتها له ، بعد أن عدت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لارومينات » على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيّل ، ويسير فى الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيفة ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة فى يد طالها <sup>(١)</sup>.

وهذه كلها أخبار وزوايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقى ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالقيثارة موجودة ، وهى معدة لكى يوقع عليها ما يريد من ألحان وأنغام. والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة ( قفى يا أخت يوشع خبرينا ) فى جزء من النهار وقصيدة النيل فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقى وكلد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والتبع متضجر دائماً ، تتطايّر منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

وكان يحتفظ بما تلهمه به رَبَّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حدٍّ ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويفلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هي سليمة لم تمسسها يد . وحدثنا «حسين شوقي» أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنيه محمد عبد الوهاب في إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعترى تأليف أغنية له يقوم فيمشى ذهاباً وحيث ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيتاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطاءه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح في ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضي في ذلك ساعات ، وقد يروح في إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغنية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدر نفسه ولا يجهداها في صناعة الشعر ، فالشعر يجري على لسانه تائماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسودة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة ، وهي تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته في انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم في الفتح من عجب) وكل الأبيات التي رجع يصلح فيها أربعة . وواضح أنه في البيت الأول منها ، وهو :

وَأَزَيْنَتْ أُمَهَاتُ الشَّرْقِ رَافِلَةً مَشَى الْعَرَائِسُ فِي الْمَوْشِيَةِ الْقُشْبِ

قد غيرَ كلمة «مواكب الفتح» بكلمة «مشى العرائس» ولا ريب في أن هذا التغيير يدل على رغبته في استكمال الصورة التي يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو في ذلك يجري مع اللوق العربى الذى يميل

الله أكبر لم يطلع من جب يا حاتم اترك جد وغاله العرب  
 لما نبتت بيده من عظامي تفت بيت في ارضنا ورواها  
 دنت الدار اهل الجبل وادنت  
 وانزنت اولاته وشرق وشرقته راحة الله  
 من الارض من كل صفة في الحسية القصب  
 ان الفرق بشير اقبلت واخلفت  
 نجائب البرق من نجد الى حلب

من كل تلمح نتيجة ترى بكم الى كانه او ترى بنفسه  
 تتدد درون من الدنيا على بنا كما هو يوم عزه كان من كتب  
 فويل لمن دعه القوم يفهم ان الكنايب قبل الصف والكنايب  
 ما كان في قام ارضه من حمة امشروا من حمة القصب  
 لم يتن الملك مثل الخيل واجبة ولم يشبه مثل الجمل المحب  
 والمخ في اعم الفروا زتنا اعز ليث عرس من في القصب

ما را اقره وما حدى لراوية . مع طمان اربا قدام رقيب  
 بيتك حمله الكبرى وما ضلت قضاوت من الحوشيا والقب  
 من فلي جيش ومن اقام من الله ومن بقى مال حلت باهيب  
 اخبرت من حوش الحوشيا  
 لانا من حوش الحوشيا  
 فمى ومن عظم

هذه المناقب اجنادية تروا  
 ورا قبال الخواصين الى ابن  
 ان الشان في حوشان الربا كفت  
 كانت في حلية الشان فاضف



إلى مراعاة النظر والشبه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غير أيضاً كلمة «وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر في البيت حتى انتهى به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:  
 وازينت أمهات الشرق واستبقت<sup>١</sup> مہارج الفتح في الموشية القشب<sup>٢</sup>  
 ونراه في البيت الثاني :

من كل مفتونة ترى بمكتحل<sup>٣</sup> إلى مكانك أو توى بمختضب<sup>٤</sup>  
 قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولاً « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يرضها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهي تتعاقب على سلم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي ، فربعتها أجودها وتليها ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيباً نازلاً . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التي أثبتناها . على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا « من كل ضاحية ترى بمكتحل » . ونرى في البيت الثالث :

حيالَ هِمتك الكبرى وما فعلت تصاغرت هم الأشعار والخطب  
 كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقي المقصّل في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى ، وقدم وأخر في الأبيات التي أثبتنا في هذه المسودة . أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :  
 أخرجت للناس من فوضى ومن عدم شعباً وراء العوالى غير مُنشعِبِ  
 فقد كان الشطر الأول فيه ( أخرجت من روى الإسلام . . . ) ثم جعله ( أخرجت للناس من عزّل مفرقة ) ثم حوّلته إلى ( أخرجت للناس من فوضى )

(١) مہارج: جمع مهرجان. الموشية: الحلال المزدانة. القشب: الجديدة.

ومن عدم ) . ثم انتهى به في الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل في ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة في بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئ المسودتين ( رقم ٢ ، ٣ ) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليل ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوق يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزع القطع بين المتحاورين ، ويزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلي من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها ولى رأسهم أبو ليلي ( المهدي ) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها . ويلتقي بهم أو يفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله بليلي ، وكيف فصح القبيلة وملك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحمى على قيس ، حتى يخيب رجاءه ، وتخلص له ليلي . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء في قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدي ويلي ليري رأيها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب في حرمان من يشيب بفتاة منهم من زواجها ولاقران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر في هاتين المسودتين ، يفاجئاً بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة ( رقم ٢ ) في أعلى الصفحة من المنظر الثالث في الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثاني حين كان منازل ينحطب في القبيلة ضد غريمه . وفي الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمننا الشعر الثاني وإنما يهمننا الشعر الأول ، فلو أن شوق

[illegible]



كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قلَّ يدخل عليها الفكرة المسرحية . والمسودة الثالثة كلها متصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا تفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِ اسْمِعْ ، سَمِعْتَ الرِّعْدَ مِنْ جَانِبِي صَاعِقَةٍ فِيهَا الْمُنُونُ  
أَخْطِيبُ أَنْتَ أُمَ خَطِيبٌ وَإِنْ لَمْ تَهْنُ وَالْخَطِيبُ أَحْيَاناً يَهُونُ  
ونقرأ بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوَى إِلَيَّ شَيْخَ الرَّجَا لَ وَمَا طَوَى صَفْحَاتِهَا

وكانه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلاً بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع . وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة في المنظر بكاملها . وتنتهى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى في المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا في المنظر .

وأظن في ذلك ما يتيح لنا عن بيئة أن نحكم على شوقى في صناعته لمسرحياته بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر في أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يمررها على ألسنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناءه المسرحى ، لأنه عفى بالشعر أكثر مما عفى بالحوار والمسرح ، فاختلَّ التوازن في أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه في مسودات المسرحيات أكثر جدًّا من تنقيحه في مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما في المسرح أو في المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار في المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدها كما رأينا في المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيا ، أو في كثرة شطبته وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب ( ثم ظنوا كيف بي الظنون ) وإنما هو ( ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون ) . وفي المسودة الثالثة في أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديته كانت مطوعة سيالة ، وكان خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة ( رقم ٢ ) وردنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضُمُّ القلوب وأصرف شكلا على شكلا

فيجعل بدلا من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فَصِخْتُ بِهِ فِي شَعَابِ الْحِجَازِ وَفِي حَزْنٍ نَجْدٍ وَفِي سَهْلٍ

هذا الشطر ( وصيرني نجد من شغلته ) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونغضى إلى القطعة الثانية ، فنجد قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الولى أنى بطلاً الحى وأنتم تنظرون  
وكلمة «تنظرون» كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة «وأنتم»  
وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة «صابرون» ولم نعبه ، فوقف  
قلمه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب  
عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا)  
فى البيت وضرب عليها وكتب «تنظرون» . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخُ لى ولكم وابنُ عمِّ أقمته تبرون  
ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحي  
أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوق القوية التى تشبه العمود والأساطين ،  
ونمضى إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كاملٌ فى عقلهِ أعلمتم أنتم فى الجنون  
ولا يعجب شوق الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو أنسم على قيس الجنون)  
وبذلك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان وتراصاً وتناسقاً عكماً .  
وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المماتُ سوى وصلهِ وليس الحياةُ سوى هجرهِ  
ثم غير طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة «هجره» مكان «وصله»  
ولم يرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من  
قطعة لامية لا رائية ، فلسرعته وضع كلمة «هجره» مكان كلمة «وصله»  
ثم أصلح خطأه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه  
وكتب على لسان المهدي أبى ليلى :

أأظلم ليلى ؟ معاذَ الحنانِ أنا الشيخ يحنو على طفله  
ولم يعبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على

طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدي مخاطب فتاته :

للي الأمر يا ليل ما تحكمن خُذِي في الخطاب وفي فصله

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله ( هو الحكم يا ليل ما تحكمن) . وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل في وضوح على مرعة شوق في نظم شعره ، وأنه كان لا يعمل التبديل والتعديل في شطوره وأبياته ، حتى يحكم أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفي المسودة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات ، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قلنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ في البيت التالي لها :

منازلُ اخدعْ وغشْ غيري قد جاز إلا على كذبك

أن كلمة «وغش غيري» جاءت أعلى الشطر ، وكأن شوق لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثاني ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذي تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر في المسودة . ونمضى فنجده يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتي) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد في منازل بعد خطبته ضد قيس :

فلم يَبْغِ إلا خداعَ الجموع يثير الظنون ويُلقي الرِّيبَ

ويعود شوق إلى الشطر الذي كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة «أراك» فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر في المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثاني المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملأ بشطر البيت التالي فيكتبه على الهامش في اليسار ، ويبدؤه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتي الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتي) و (رويدك لا تنخدع



بالخطيب) حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رَوَيْتَكَ لَا تَنْخَدِعُ يَا فَتَى      وَلَا تَأْخُذُ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

ونظر في البيت التالي فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها  
( وَجَلَبَ الظَّنُونِ وَخَلَقَ الرَّيْبَ ) . ونمضى فكتب هذا البيت على لسان صوت  
يدافع عن منازل :

أليس المحامى عن سُنَّةٍ معظمة من قديم الحَقْبِ

ويضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة  
على أنه لم يختَر إحداهما وأنه تردد أيهما يضرب عليها ، وقد غير الشطر الأول  
حين نشر المسرحية ، فجعله ( منازل دافع عن سُنَّةٍ ) . وكتب هذا البيت  
بعد تصحيحات مختلفة :

وَأَنْتَ كَذَاكَ فَتَى سَادِجٌ      تَرُوحُ بِهِ وَتَجِيءُ الْخُطْبِ

وفوق الشطر الثاني كلمة « تصدق » ثم يياض ثم القافية « خطب » . وكان  
شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر في الشطر أو في البيت ، وقد  
لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن  
يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم      إذن قد تجنى إذن قد كذب

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب  
في آخره « ذو أرب » وفي أوله « إذن » ولم يستقم له الشطر ، فغيره وجعله ( إذن قد  
تجنى ) إذن قد كذب . والشطر الأول انتهى في المسرحية حين نشرت هكذا  
( إذن كان يخطب ليلى ، نعم ) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَغْتَشَى التُّدِيَّ      وَيَطْلُبُ لَيْلَى أَشَدَّ الطَّلَبِ

وكان حاول أن يغير كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

منازلُ قل لهمُ كم ضرعتُ لليلى وكم أعرضتُ لم تُجِبْ

والشطر الأول كان في الأصل ( منازل بالله قل كم ضرعت ) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره وقيمها كالأطوار الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أى حد كان شوقى يُصلح في شعره وينتفع في قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتفنيح زاد وتضخم في المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

### ٣

#### نيار قديم

كل من يقرأ شوقى يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبى وشعره . ولم يذكر أباً نواس وأبا تمام والبحرئى وابن الرومى ، وأنهم جميعاً في شعره قوى واضح ، وقد سمى داره في المطرية بكرمة ابن هانى تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته ( حَفَّ كَأَسْهَى الْحَبَسِ ) إلا نقشة من نقثاته فيه . وفي شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحرئى فكان يعشق موسيقاه واتخذته في كثير من شعره « إبرة البوصلة » التى توجهه يميناً وشمالاً ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الخدوي<sup>(١)</sup>، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك في مقدمته لقصيدته السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحترى ، رحمه الله ، رفيق في هذا الترحال ، وسيمرى في الرّحال ،  
والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حَلَى الأثر ،  
وحياً الحَجَر ، ونشر الخبر ، وحشر العير ، ومن قام في مآثم على الدول الكُبر ،  
والمُلك البهاليل الغُرر . وتكفّل لكسرى بلربوانه ، حتى زال عن الأرض إلى  
ديوانه . وسينيته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رَصَه  
ورصفه ، وهي تريك حُسْن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في  
بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هي التي يقول في مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَبِينٍ  
وَالْتَقَفُوا عَلَى أَنَّ الْبَدِيعَ الْفَرْدَ مِنْ أَيْبَاتِهَا قَوْلُهُ :

وَالْمُنَايَا مَوَائِلُ وَأَنْوِشِرُ وَأَنْ يُزْجَى الْجِيوشُ تَحْتَ الْمَرْفَسِ<sup>(٢)</sup>

فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطفئت بآثر ، تمثلت بأياتها ، واسترحت  
من موائل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بيني وبين نفسي :

وعظ البحترى ليوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس  
ثم جعلتُ أروض القول على هذا الروى ، وأعاجله على هذا الوزن ، حتى  
نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة .

وهذه الإشادة ببلاغة البحترى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحترى  
يقع من شعر شوقى لا في هذه السينية وحدها بل في قصائده كلها موقع  
مفاتيح « البيان » ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية في أزهى  
عصورها أى العصر العباسى ، فبدى أن يعكف عليه موسيقارنا الخديدي ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ١٤٠ . (٢) يزجى : يدفع . المرفس : الراية الكبيرة .

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته في الخفة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب ، حتى تستوى له موسيقاه بالفاظها وحركاتها وزينها وتوجاتها .

وكان شوقي موكلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقّبهم ، يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحري ، ويوماً مع ابن الرومي ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضي . ويحيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشدّ رحاله ليستمع إليها . ولا يكتفى بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله وقيّارته لمعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات في شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدون في نونيته ، وتارة يعارض البوصيري في برده ، وتارة يعارض الحصري في داليته . ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يبينوا سرقات شوقي ، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تُغنى النقْد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون في غير حكومة ، ويخاصمون في غير خصومة ، فقد سلكم لم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التي يدخلها في معارضاته ، حتى يسبق ويحلى على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدون في ولادة إلى نونية شوقي :

يا نائحَ الطلحِ أشباهَ عوادينا      نَشَجَى لواديك أم نَأْسَى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلها لوحة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتباً ولادة في تضاعيف ذلك وأثائه . أما شوقي فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجنوه بوادى الطلح في ضاحية لإشبيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته . واسترسل في مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس ، ثم تذكر بلده

وملاجه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازلہ بالنيل ، وتحسّس رائحة  
وطنه في الريح والنسيم وتخيّلهما كقميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،  
فارتدّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعتر عن حنينه وشوقه لوطنه ،  
وكانما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ؛ فذهب يشيد بأجداده ،  
ويتغنّى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقى بعدد في معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لارجع  
إلى سينية البحرى التي يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أظفت بأثر ،  
تمثلت بأبياتها » فإنه حقاً نقل عنها واحتلّى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد  
مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضاً في استرسالته فيها وحديثه  
عن آثار بلاده، إذ يقول في الأهرام وأبي الهول :

وكانَّ الأهرامَ ميزانُ فرعو      ن بيومٍ على الجبابر نخس  
أو قناطيرُهُ تأنّى فيها      ألفُ جابٍ وألفُ صاحبِ مكس<sup>(١)</sup>  
روعةٌ في الضحى ملاعبُ جنُّ      حين يَغشى اللَّجى حماها ويغشى  
ورمينُ الرمالِ أقطسُ إلا      أنه صُنِعَ جِنَّةٌ غيرُ فطسٍ  
تتجلّى حقيقةُ الناسِ فيه      سبيحُ الخلقِ في أساورِ إنسى  
لعبَ الدهرُ في ثراه صبيّاً      والليالى كواعبا غيرِ عنسٍ<sup>(٢)</sup>  
ركبتُ صبيدُ المقاديرِ عينه      لنقدٍ وميخبيته لفرسٍ<sup>(٣)</sup>  
فأصابته به الممالكُ كسرى      وهرقسلأ والعبرى الفرنيى

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول  
نحوساً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرّة تاجها الكبيرة :  
عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطبه منظرين سعيد ، وما شاد العرب هناك من

(١) جاب: جامع الحراج. مكس: ضريبة (٢) عنس: جمع عانس. (٣) فرس: اقتراس.

علم وعماثر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من بلى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ في عُرفِ الحمة      راء مشى النعى في دار عُريس  
هتكتْ عِزَّةَ الحجابِ وفُضتْ      سُدَّةُ البابِ من سميمٍ وأُنس  
عرصاتُ تخَلَّتْ الخيلُ عنها      واستراحتْ من احترايسٍ وحُص  
ومغانٍ على اللياليِ وضاء      لم تجدْ للعشى تكرارَ مَسْ  
لا ترى غيرَ والدينِ على التنا      ريخ ساهين في خشوعٍ ونُكس  
نَقَلُوا الطَّرْفَ في نضارةِ آس      من نقوشٍ وفي عُصاةِ وَرْس<sup>(١)</sup>  
وقبابٍ من لازوردٍ وثبرٍ      كالرُّبى الثَّمَّ بين ظلٍّ وشَمْس  
وخطوطٍ<sup>(٢)</sup> تكَمَّلَتِ للمعالي      ولألفاظها بأزوينٍ لبس  
وترى مجلسَ<sup>(٣)</sup> السَّباعِ خلا      مقفرَ القاعِ من ظباءٍ وخنس  
لا الثريا<sup>(٤)</sup> ولا جوارى الثريا      يتنزَّلْنَ فيه أقمارَ أنس  
مرمرٌ قامتِ الأسودُ عليه      كَلَّةُ الظُّفْرِ لِيَنَاتِ المَجْسُ  
تنثرُ الماءَ في الحياضِ جُماناً      يتنزَّى على ترائبٍ مُلْس  
آخرَ العهدِ بالجزيرةِ كانت      بعد عَرَكَ من الزمانِ وضُرْس  
فتراها تقولُ : زايَةُ جَيْشٍ      بادَ بالأمس بين أسيرٍ وحَسْ<sup>(٥)</sup>  
أليس من الظالمِ لثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنهم لم يلحق

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.

(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط.

(٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تنج الماء

من أفواهها. (٤) يريد بالثرية سيدة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحس: القتل.

بهم في بيت كذا ، وأنه قصّر في بيت كذا ، ولا يُنظر إلى تحليلاته وابتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنترك آيياته في الأهرام وأبى الحول وننظر في هذه الآيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يحسّمها حسياً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسّماً قوياً بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألّق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه راية الجيش العربي المهزم ، خلّفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوق دائماً يتزع هذا المترع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلّد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدّره وتفوقه ، إذ يتلقّى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم يبرزهم ويخلّفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة التي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ما زال سابقاً في الشعر »<sup>(١)</sup> فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا ينلر عليه أن يبرزهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكده ، في معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيبه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوّار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب فلسفة الحقوق وحقائق التاريخ وخرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته وسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبني فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نسج البحري ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من نظم شوقي ، ذلك شعر العبقرية والتفوق »<sup>(٢)</sup> .

فعارضات شوق لم تتجّن عليه، ولم تَرَمه بعيداً عن إحراز قصب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أَسَفَ أو أكَدَى . وهي في الواقع ليست أكثر من فقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنِيَ عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التي سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه في أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقن أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية .

ومعنى ذلك كله أن من يلنزون التيار القديم عند شوقي ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه . ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغى أن يوسّعوه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجري فيه مياهه فوارة ، بل تجري فيه ألحانه وأنغامه . وما شوقي في قواله وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعصر منها خير أصواتها وتوحياتها واهترزازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه في معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فلن مصطفى صادق الرافعي لاحظ أيضاً تفوقه في بعض المعاني التي قلّدها فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معاني شوقي السائرة :

لك نُضْحِي وما عليك جدالى آفة النصح أن يكون جدالا

وكرره في قصيدة أخرى ، فقال :

آفة النصح أن يكون جدالا وأذى النصح أن يكون جهارا

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الرومي :

وفي النصح خيرٌ من نصيحٍ مواعِد ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مؤالِب

فصحح شوقي المعنى ، وأبدل الموائبة بالجدال ، وذلك هو الذى عجز عنه ابن الرومي . ومن إبداعه في قصيدته « صدى الحرب » يصف هزيمة اليونان :



يكادون من دُخْرِ تفرُّ ديارُهم      وتنجو الرِّوْاسى لو حواهنَّ مشعبُ<sup>(١)</sup>  
يكادُ الثَّرَى من تحتهم يَلْجُ الثَّرَى      ويقضم بعضُ الأرض بعضاً ويقضبُ<sup>(٢)</sup>

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولد من قول أبي تمام في وصف كرم مملوحه أبي دُلْف :

تكاد مغانيه تَهْش عِراضُها      فتركبُ من شوقٍ إلى كل راکب

فقد شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفرُّ من الهزم من ذعرها ، ولكن شوق بني فاحكم ، وسما على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل :

حَوَتْ الجمالَ فلو ذهبتَ تزِيدها      في الوهم حسناً ما استطعتَ مزيدا

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْنِ لِمَا أصابتَ مزيدا

غير أن شوقي قال : ولو ذهبتَ تزِيدها في الوهم ، والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوقي من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم نخبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينشئ ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن . . . وما يتم ذلك البيت قول شوقي في قصيدة النفس :

يا دُمِيَّة لا يُستزَادُ جمالُها      زِيدِيه حُسْنَ المحسنِ المتبرِّع

وهذا المعنى يقع من نفسى موقعا ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة

(٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

(١) المشعب : الطريق

التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها - كما ينقطع الحظ ثم يتصل ،  
وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما  
الثاني فهو من قول ابن الرومي :

يا حسن الوجه لقد شئتَه فاضمُّمُ إلى حسنك إحسانا

وفي القصيدة التي رثى بها ( ثروت ) ، وهي من أحسن شعره ، تجد  
من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثيرٌ لا تُحِسُّهُمُ كأنهم من هوان الخطيبِ ما وُجدوا

وشوق يعارض بهذه القصيدة أبا خالده بن محمد المهلب في داليته التي  
رثى بها المتوكل ، وكان المهلب حاضراً قتله هو والبحري ، فراه كل منهما  
بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل في معناها ، وبيت شوق مأخوذ من قول المهلب :

إنا فقدناك حتى لا اصطبأر لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقدُوا

أى لم يمض موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذي يموت  
فلا يفقد هو الخالد الذي كأنه لم يمض ، فاستخرج شوق المعنى الصحيح ،  
وجعل العدم الذي هو آخر الوجود في الناس أول الوجود ووسطه وآخره في هؤلاء  
الذين هانوا على الحياة ، فوجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا<sup>(١)</sup> .

وإنما نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعي لندل على أن  
تقليد شوق لم يكن يعنى التخلف ، وإنما كان يعنى التفوق ، فما يزال يحرر  
في المعنى ويولد في الفكرة حتى يستخرج الدرة البتيمة . فتقليد شوق ليس  
معناه العفن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى  
أو بالفكرة حتى يحولها إلى ملكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ  
من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هي  
له ومن صنعه . لا يجوز بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨٢ وما بعدها .

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوق وألحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحى ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعنفاً ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى مآفات الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوايغ الذى سلكوه أمامه فى لغته ، فيجربى فى نفس الدروب على هدى سابقه ، ثم يحاول أن يبتدع المثل النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحرى يجربى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن لهذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحرى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يقصدون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرتة . ونستطيع على هذا القياس مع شئ من الفارق أن نقول إن شوقى يجربى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحرى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العاملين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط ذبذباتها وتوحياتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يحور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحرئى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر جربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشدّ التزاماً . وهذا بين فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشامخاً تشامخاً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قوياً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمسَّ شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يُعطوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بأرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس فى شعره منه إلا مسَّ رفيق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكراتُ عبيدٌ وكذلك المونثاتُ إماء

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكراتُ عبيدٌ خُصِّعُ والمونثاتُ إماء

أما المتنبي فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يرنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولا حظَّ ذلك كلُّ من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمة التى يصفونها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبي ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيعٌ وأوزانٌ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبي ضرباً آخر هو تشبهه به فى تعقيد كلامه<sup>(١)</sup> ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومردُّ ذلك ازدحامُ أبياته أحياناً بالمعانى .

وفى رأينا أن المشابة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبي، وكأن المتنبي هو الذى جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله في ميادينه، واستمر يحسب فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات في الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله، ونظر فوجد أنه يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواظمه، ونقده للمجتمع، فقلده في ذلك كله.

شوق إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبي، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَمٍ ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسى الذى خطه المتنبي للقصيدة العربية. والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحِكم، بل هو ارتباط في البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً في النفسية. فقد عاش شوقى بصورٍ غيره، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوره، وخاصة حين كان يعيش في القصر خاضعاً لمصاحبه في كل ما يأتى ويدع، وكذلك كان المتنبي فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكر كثيراً من الأفكار في شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها<sup>(١)</sup>. ومع ذلك كان المتنبي مجوذاً في مديحه لكافور وغيره وفى صياغته لمثل هذه الدعوة، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقده. وعلى هذه الشاكلة كان شوقى، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكْمته وأخلاقيته التى يدعو إليها في شعره بنت الحس والتجربة، فلذلك لا يضير شوقى كما أنه لا يضير المتنبي، فيكفى أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً في تصوير ما يقوله، وما يستمده من غيره، فيجرى على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تلدع وتدور على ألسنة الناس.

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه في الشعر العربى» - الطبعة العاشرة - دار المعارف - ص ٣٤٥

على كل حال استطاع شوق أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبي والبحتري وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد . لم يحرف في القيثارة ولم يحرف في الصياغة ، بل أبى عليهما ، واستغلهما خير الاستغلال.

## ٤

## تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوق كان يقابله ويمرّ موازياً له تيار جديد ، فقد تنفّغ بالثقافة الأوروبية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية ولغنائية في باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كان يجلس الشاعر الرمزي ثرلين<sup>(١)</sup>، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورأى لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يُطلق شعره من عقالة ، وأن يمرّ في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه لفيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبّر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئةً مجلّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلّصوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتغنوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثرى والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذرّ ، ويحيل أخرى في الذرى ، بأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،

ويقف على النبات وقفة الطفل ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْل ، فهناك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من القَبْس على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها للمدح ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأني مثله ؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أماً غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحلون فيها حلو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتى ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصَوْنها عن الابتدال ، حتى وُفِّق بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحَدّ ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادة كالأفغوان ، لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البسّان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتى التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغواي يَغْرُهُنَّ الشناء

وكانت المدائح الخديوية تُنَشَّرُ يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرق هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه . وطُلب منه أن يُسْقِطَ الغزل وينشر المدح ، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلزل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روائى « على بك أو فيها هي دولة الممالك »

معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .  
 وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي ( باشا ) ليعرضها على الخديوي  
 السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، يقول في خلاله : ( أما روايتك  
 فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها ، وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو  
 يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك  
 تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن  
 تأتينا من مدينة النور « باريس » بقبس تستضيء به الآداب العربية ) . . .  
 وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامتري » وهي من آيات الفصاحة  
 الفرنسية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كرّاس وبعض كرّاس ، ليُطْلَع  
 الجناب الخديوي عليها . وإذ كنت لاأخذ لشعري مسودّات رجوت أني أجدها  
 عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وحربت خاطري في  
 نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء  
 من ذلك .

ويستطرد شوقي إلى حادثة وقعت لحول سيمون فقيدها فرنسا وفيلسوفها  
 المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر في هذا الفصل من مقدمة الشوقيات  
 وجدنا شوقي يُسّخى باللامّة على شعراء المديح ، حتى المتنبّي نفسه ، ومع ذلك  
 فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه التزعة إلى الجديده الذي يتحدث عنه  
 صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من  
 إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراحه كثرة أنواعها ، ولم يجد  
 للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعي على شعراء العرب أن يجعلوه كل مهمم  
 ووكندهم ، فضيقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك  
 لم يخرج عليهم ولم يشر إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في  
 المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزطها عاد يظن أن في العجلة  
 بالتجديد الندامة !

ونظم شوقي رواية « على بك الكبير » حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه



في إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه في هذه الأرض الجليدية ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره في روايته استشاره في ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الجليد الذي لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوق ، كان مقصياً عليه منذ أول الأمر بالحمود في نفس صاحبه ، فتبناه لم يكن حادثاً ولا عنيفاً ، وإنما كان حادثاً هادئاً يخنس عليه من الثلاثي . حقاً كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يتجسّر في باطن شعره وداخل فنه، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوق بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عنى عناية صادقة بالفن المسرحي ، وفي ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج العميل .

فشوق اقتنع بأن هناك جديداً ينبغي أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الجليد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو في هذا الفصل الذي نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منجز مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالمًا من الآداب ينبغي أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوق أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيغو وألفريد دي موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامى ، ولقى رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوق يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليله ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطير بين العرب ، فذهب شوق يصنع قصصاً من هذا النوع الذي وجده عند لافونتين ، والذي أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر في صنعه . ومن أمثلته فيه ما أجراه على لسان القُبيرة وابنها ، إذ يقول :

رَأَيْتُ فِي بَعْضِ الرِّيَاضِ قُبْرَةَ      تُطِيرُ ابْنَهَا بِأَعْلَى الشَّجَرَةِ  
 وَهِيَ تَقُولُ يَا جَمَالَ الْعُشِّ      لَا تَعْتَمِدْ عَلَى الْجَنَاحِ الْهَشِّ  
 وَقِفْ عَلَى عَرِيٍّ بِجَنْبِ عَوْدِي      وَافْعَلْ كَمَا أَفْعَلُ فِي الصَّعِيدِ  
 فَاثْقَلْتُ مِنْ فَنَنِ إِلَى فَنَنْ      وَجَعَلْتُ لِكُلِّ نَقْلَةٍ زَمَنْ  
 كَيْ يَسْتَرِيحَ الْفَرَخُ فِي الْأَنْثَاءِ      فَلَا يَمَلُّ ثِقْلَ الْهَوَاءِ  
 لَكِنَّهُ قَدْ خَالَفَ الْإِشَارَةَ      لَمَّا أَرَادَ يُظْهِرَ الشُّطَارَةَ  
 وَطَارَ فِي الْفَضَاءِ حَتَّى ارْتَفَعَا      فَخَانَهُ جَنَاحُهُ فَوْقَهَا  
 فَانْكَسَرَتْ فِي الْحَالِ رُكْبَتَاهُ      وَلَمْ يَنْلُ مِنَ الْعَلَا مَنَاهُ  
 وَلَوْ تَأَنَّى نَالَ مَا تَمْنَى      وَعَاشَ طُولَ عَمْرِهِ مُهْنَى  
 لِكُلِّ شَيْءٍ فِي الْحَيَاةِ وَقْتُه      وَغَايَةُ الْمُسْتَعْجِلِينَ فَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولا عمق في أفكاره ، هو قصص صنفه كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتفى من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها مثالا ، فشوق لا يتعب نفسه ولا يشقها في سبيل الحديد الذي يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً ، بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، وبحث في الجزء الأول من شوقياته الذي نشره سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التي يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبي في رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رَأَيْتُ مَلَكاً بَلَا اسْتِقَامَهُ      لَا صَدَقَ فِيهِ وَلَا سَلَامَهُ

ففتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعرز والكرامه  
 وكل ذى همة شريف يقوم للخلق بالخدمه  
 لا تحسبوا الأمة استحطت بحطه الملك والإمامه  
 فالدر فوق التراب در يصون فوق الثرى مقامه

\*\*\*

إن كنت ذا فضل فكُنته على ذكى أو كريم  
 فالفضل ينساه الفـى وليس يحفظه اللثيم

\*\*\*

إن تكن ظافرا فكنه برفق فشحاج بغير رفيق جبان  
 إن عندى لكل شيء تماماً وثمام الشجاعة الإحسان

ولم يصرح شوقى هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية ،  
 فى شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركى . على كل حال ليست هذه  
 الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدته البحيرة  
 فإن فى ذلك دليلاً على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسى ، كما  
 انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠  
 أى إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى كتبها  
 لمؤتمر المستشرقين هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل  
 فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه ليفكتور هيجو  
 من ديوانه المسمى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها  
 اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخى ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لاهله الملحمة وحلها بل فرعونياته كلها ، التي تعدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

وتتساءل فيما بين عودة شوق من بعثته وعودته من متغاف أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعر على شئ واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيبها . ويعجب الإنسان أن يكون شوق في باريس في أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش قرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل في فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا في أثناء وجوده بين ظهرانيهم ، وتخوض فيه مجلاتهم ومصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر في نفسيته ، فلم يعن عناية قوية بالجديد في الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجيب أكثر ما أعجب فيكتور هيجو والفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل في دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه <sup>(١)</sup> . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه <sup>(٢)</sup> ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوق محباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوق لم يعش في ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب في بعده عن التأثير بدى موسيه فضلاً عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحق فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عيقاً ، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار في الفصل السابق الذى نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٩٣ (٢) ذكرى الشاعرين ص ٥٧ وما بعدها

ليقول: « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذرّ ، ويجعل أخرى في اللّذّي ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجحاد وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذي شاع عند أصحاب الرومانسيزم . ولا تقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما تقصد الصورة الغريبة التي رمز إليها في قوله « يكلم الجحاد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها في شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسبأ والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، ففي شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعره الرومانسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان في الطبيعة والفناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حاملة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح .

فالتبيعة في شعر شوقي جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجري على عمود الشعر العربي من حيث كثرة الأخيلة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهي أصداف قد تلمع ، وقد تضيء بجمال في التصور على نحو ما نجد في قصيدته « الربيع ووادى النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته في « غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التي نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يحترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب في الطبيعة وشعر الأوربيين .

فهلليل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم يتزع متزعاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحه وفرعياته وقصيدته في النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصي ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربي ، واستمرت مياهه ، في الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أنذر بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ في صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً في الشعر المسرحي . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له، ولا تغفل في الثقافة الفرنسية والأدب الغربية القديمة والحديثة، وكان حياته في القصر لونه عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً، فقال: «كان شوق في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة، ويشيد في طلبها والتزيد منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى، ولا سبيل حين يدرسون في أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فُرضت على الناس فرضاً، فأما التأنق في الثقافة والفحاش الترف في الأدب فلاحظ لم منه. وكذلك كان شوق حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبخبرته التي ترجمها إلى العربية، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية، وإذا ذكر الفلاسفة ذكر جول سيمون. ومن المضحك أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك تلاحظ أن شوق لا يذكر بودلير أو فولر أو سولي بريدوم أو مالارمييه من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوق متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالحديث، ولو قد اتصل شوق بالمجديدين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلاً أخرى، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حيثئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولوقد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث. ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك، فقد كانت طبيعة شوق من الخصب والقوة بحيث لم تكن تلوق أثراً أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدت فيها، وكانت توفّق أكثر

الأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأوديسة كاملتين ، وفهماهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصى في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأوديسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأوديسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُغنى بالتمثيل شعراً وثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة<sup>(١)</sup> .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره في الثقافة بالأدب اليوناني القديم وبالأدب الفرنسي المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها في إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسي السابق له عند لامرتين ولافونتين وأضرابهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره في هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين في عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله في حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ونتاجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجي .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوروبي في شعره ، ربما كان يجرى في تقطع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتنبث ذرات وجزيئات منه في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطيارات والفواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغي أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوروبي الحديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

بعض مقطوعات له ، أثبتتها في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ،  
لأنما هي صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركي :

ما تلك أهدي تنظاً م بينها الدمع السكوب  
بل تلك سُبحَةُ لؤلؤ تُحصَى عليك بها الذنوب

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركي لم يكن اتصالاً عميقاً ،  
وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه سُخِّلَ عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربي نفسه يتضاءل أمام التيار العربي ، فهو إن  
بدا في حقبة اختفى في حقبة أخرى تحت سيول منيرة من الموسيقى العربية  
التي كان يحسنها شوقي إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار  
العربي القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربي الجديد ، ولذلك بدا شوقي  
محافظاً في أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جُزُر منفصلة في النهر  
العربي الكبير .



## الفصل الثالث

### المؤثرات

١

#### النقاد

من يؤرخ لنقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان في أكثره طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نقداً لغوياً جامداً لاهية فيه ولا روح، إذ كان يعتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة، فلما فتح شوق عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يتروّد بأكثر زاد من هذه الثقافة، حتى لا يقع في عنت النقاد، وكان عماده كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي، فلم بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودي.

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه «الشوقيات» وقدم له بمقدمة أبان فيها عن تصوّره للشعر وعما ينبغي أن يكون عليه، وحاول أن يجد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي لفكتور هيجو ولامرتين ولافونتين، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حيثئذ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على التقاليد العربية، فقد كانوا لا يتصوّرون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم.

وهب محمد الميمني في صحيفة «مصباح الشرق» يكتب مقالات متفرقة ينقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقي وتجنّب عليه من غير وجه، زاعماً أن الشعر العربي ليس في حاجة إلى تجديد، ومنندداً بعثرات لغوية وجدها عند شوقي<sup>(١)</sup>، وحاول أن يهدمه بها هدماً.

(١) مختارات المنفلوطي ص ١٤٦ وما بعدها.

ورُوع شوق لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجي قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج في سنة ١٨٩٧ قصته النثرية « عذراء الهند »<sup>(١)</sup> . فكان ذلك كله باعثاً على فزعه . وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه نقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، ونقصه الحق اللغوى ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا لشيء إلا لأنه يخالف أذواقهم أو طبايعهم الموروثة ، وما ألفوه في نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة في حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ في التغير ، لأن جماعة من الشعراء تثقت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأُرْهِفَ حَسُّهَا ، ورقَّ مزاجها ، وتهدب ذوقها . وليس هذا فحسب ، فقد رأى شوق وأمثاله أن الشعر العربى بصورته المألوفة أصبح مملاً لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم في أمثلة ونماذج لا تتبدل مهما مرَّت الأحقاب والدهور .

ولم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقبلها قبولاً حسناً ، فقد رأى فيها عدواناً على التراث ، وهباً يصارع ويدافع عن حِمَى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججاً وأدلة . ومعنى ذلك أنه حدث فعلاً ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوق وبين النقاد ، فعندما حاول أن يترع عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تتغير فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا ينعون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يؤتِ الهبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربى .

وكان هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربى بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلاً ويحدث فى الحياة الأدبية المصرية . بل فى الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

(١) شوق لشكيب أرسلان ص ٥٤ وما بعدها .

بالجسارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضروري أن يظهر ذلك عند الشباب الناشئين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامة وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين ونقص اللغة العربية التي يقومون عليها لم تعد صالحة في رأيه . ولم يشر شوقي ؛ بل حافظ محافظة تحمده له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب النقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يبدُ وقوراً في ديوانه ولا محافظاً كما ينبغي ، ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصى ، واعتدَّ في مقدمته بالشعر الفرنسي ونماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربي الموروثة .

ونظن ظناً أن هذا النقد المحافظ الذي استقبل شوقي في شبابه أثر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التي نقرؤها في مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ في نفسه . ويتسبغ شوقي في القصر وفي إطار الشعر العربي القديم ، يعارض قصائده في كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لاصلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أهدى شوقي نفسياً لأن ينساق في تقليد الشعر العربي الذي تقدّمه ، وخاصة أمثله الممتازة ، وبرز التقليد في معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التي لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيئتان : هيئة معارضة حين يبعد إلى المتنبي أو البحري أو غيرهما فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أهم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبني على صياغاتها . وبذلك بدأ شوقي محافظاً محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار . وكان يحمل بشوق أن لا يصبح لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير في حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم في كل شيء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرون من الشعر إلا صوره المملولة يجرّوها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثاني والثالث للهجرة ، بل لعلمهم لا يستمرون سوى الشعر الجاهل وما يتصل به من الشعر الإسلامي ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبّض الريح .

ونحن لا نبالغ في الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوق من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة ، وطبعوه بطوابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف في شيء عن تقدموه ، وخاصة حين يصرّح أنه يعارضهم ولا يضمّر ، حين يحجز نفسه في مثلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوق من حيث تدريبه تدريباً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض في بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته في صوت الشعر العربي العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما في هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن في الوقت نفسه جنّى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جناية كبرى ، فقد جعلوه يغلق يديه أبواب التجديد التي أعلن عنه في مقدمة شوقياته ، ومن ثمّ أهمل الشعر القصصي الذي استفتح حياته الفنية به ، وجرى في إثر سابقيه بمدح الخديوي في المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوروبية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسي اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزي . ولم يكتف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فصحب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وترسعوا فقرأوا في اللغة الإنجليزية عيون الأدبين الفرنسي والألماني اللذين ترّجما إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون في شعرنا وفي أدبنا ، ويرونهما قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوروبية المختلفة .

وبذلك أصبحنا لزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاقاً . نظماً على الآداب الغربية ، فقرأها ، ثم تقرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات الذوق والجمال وطريقة التعبير ، وصلة الشعراء ببيئاتهم وورائاتهم ، وأسس جودة فنّهم وردائته ، وذاتيتهم في شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه في النقد الغربي .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت في أوائل القرن العشرين نزعة جديدة في النقد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا في الأزهر أو عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا في تعليمنا المدني العام ، واستمر بعضهم حتى تخرج في مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحسنةُ الحفظةُ للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا في مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى لم يتخرج في مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت وسيلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية التى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكرى إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نماذج جديدة في الشعر العربى لا تدور في فلك المديح ، وإنما تدور في فلك الحياة والإنسان بغيره وشره والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازنى وقد جمعا بين الحسنيين من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التى بدأها شكرى ، وأخذوا يديران دفة نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزى ومن غيره ، مما قرأه عن هازلت وشللى وسينسر وبيرك وهجل ولوك وست ييف ووردزورث ودى كوينسى وغيرهم كثير (١) .

وبذلك تغير النقد العربى ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم يتقنون

(١) انظر في ذلك : « الشعر غاياته ووسائله » المازنى طبع مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

ويجرحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه في الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمه وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغي أن تصبح تجربة مزجدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلاً في القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقى إذ تحول النقد العربى تحت أبلى المائزى والعقاد وتجارب شكرى الفنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره فى عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه فى الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم .

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى ، وكان ذلك فى سنة ١٩١٣ :  
فأثنى عليه ثناء جزيلاً وتعرض للشعر الحديث وما ينبغى أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التى سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجى لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد فى مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدحوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أياً كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى لإفرنجياً وغير لإفرنجى أو شرقياً وغربياً . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن سامياً نزع فى خياله مترعاً آرياً ألا نعدّه من الجنس الآرى أو الغربى ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد فى الشعر . وأخرج المائزى بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدّم له العقاد ، وأرّخ تلك الحقبة من شعرنا ونقدنا وما شاع فيها من هذا اللوق الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ متابرّ الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، تقلّمهم الترية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرق ، ويمثّلون العالم كما يتمثله الغربى . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعَت الأقلام إلى الاستقلال ورَفَع غشاوة الرِياء والتبحر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصرى الحديث من روح الاستقلال في شعراته أنهم دفعوه من مراغة الامتحان التى عَقَرَت جبينه زمنًا ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنى بالمولود وما نقض يديه من تراب الميت ، ولن يترأه يُطرى مَنْ هو أول ذاميه في خلوته ، ويُقذع في هجوم من يُكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرافى يودّع الذاهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشّاء في الأدب أن تُجهز على آداب المواربة والتلطف بيننا أو تردّها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تنشد في الأشعار ، وينادى بها في ضحوة النهار . . . ولا مكان للريب في أن القيود الصناعية التى أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح فلمن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر ، تفتّحت مغالتي نفسه ، وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأفاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه في غير النثر . . . ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكرى مثالا من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازنى مثالا من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتفتحها ، ولكننا نعدّه بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربى والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشئى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول برزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى لاسيا في الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة .

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهب الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ

تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبي جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملقى ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلزنى ، وكزّعه لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقه وأمثاله ممن كانوا يضرّبون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحبا المازنى والعقاد فقد أخذوا ينظّمون على مذهب جديد يُلغى فيه شعر التّباهى والمديح والهجاء ، ويوضّع مكان ذلك شعر التجربة التى تحدث حديث النفس وتصور حياة الناس ، وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرهم العقلية .

ثم ليس هذا كلّ الجديد الذى جاءوا به ، فقد أخذوا يخفضون الشعر العربى لا لموضوعات الشعر الغربى فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده فى قوافيه ، فقد رأوا شعراً يخلو من الشعر القصصى والشعر التمثيلى ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة فى نظامه ، واقترحوا أن يتخلص من القافية ، كما يتخلص الشعر الإنجليزى عند شكسبير وغيره ، فنظّموا شعراً مرسلاً من القوافى ، يريدون أن يتخطوا هذه السلود التى تحول فى رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصى والشعر المسرحى حتى شعر الوصف !

ويشدّ العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراهما يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تبشير فجر جديد لثبته الشعر العربى ، فإن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظّموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد رُفعت الكلفة ، ورفّع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جداً فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف فى الإلياذة مثلاً ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل



الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنى النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لا من القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم يُغْنِهِمْ من أمرهم شيئاً ، إذ لا بد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفِعَت القافية وُرفِعَ معها الأسلوب والصياغة والخيال الخصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحت تقرأ نثراً وما يشبه النثر .

وبينما كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازنى واتهمه بإغارته على شلى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب أوزارها ورجع شوق من مفاه ، وكان شعره في رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب أن يُنَبِّذَ لأنه لا يتجسّر على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة « صحيفة عكاظ » أخذت تشيد بشوق وشعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشتم وعيبرتهما بالتقصير عن قدر شوق والتخلف عن شأوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن ألف العقاد والمازنى كتيباً سماه « الديوان » وأخرجاه منه حلققتين ، تناولتا في الحلقة الأولى منه شوق وشكرى وفي الثانية شوق والمنفلوطى .

وانصبَّ العقاد على شوق سَوَوطِ عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صوره الأدبية في رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة ، وتجاوز الاعتدال في نقده إلى غير قليل من العنف ، وكان شوق استحال أمامه إلى صنم ينبغي أن يحطمه ، بينما ذهب المازنى يَزرى على شكرى والمنفلوطى وطريقتهما في الشعر والكتابة .

وتهمنا هذه المعركة التى أوجع نارها العقاد ضد شوق ، فقد ذهب يشنّ

عليه حرباً شعواء ، وإنه ليقول له في معرض نقده :

« أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بمجهر الأشياء لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيتة أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به . وليس همّ الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما مهمهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدّة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أوكرهه . وإذا كان وكدّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكنّ التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدّع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدّع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وثيقظته وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزهار إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » (١) .

والعقاد يحاول أن يلفت شوق إلى مسألة دقيقة في صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعنىّ بالتشبهات كأنها غاية في نفسها، وهي غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدوّى بهذه المسألة الفنية وأشباهاها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهي التعبير عما يجده ويحسه ، هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكأنه يرى أن شوق ينساق مع اللوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبر عن  
غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل  
إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحس الشعراء أنهم يريدون  
ويعيدون فى معان محفوفة . حيثذ تحول اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى  
إلى العناية بما يَطُوى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقّده  
بل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى  
أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة  
للشعر ومعانيه فى الرثاء والمدح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى  
لا تعبر عما يجده الشاعر ، وإنما تعبر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير  
الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

وبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوق فإنه لم يكن يُعنى بالزخرف اللفظى  
وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط فى اللغة  
العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . وإنما كل ما يلاحظ  
عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجب عن نفسه إلى حد  
بعيد الأضواء الغريبة التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر  
منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تهتر من بعيد فى الفرعونيّات وما ينتظم  
فى سلكها .

وأخذ العقاد فى هذا الكتيب « الديوان » يشرح أشعار شوقي ويُجرّحها ،  
ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هى عظام نخرة ،  
فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون  
الجواهر ، وما يمكن أن يسمّى شعوة وأصدافاً من التشبيه غير لامة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقي ، وهى ثورة تحول عند  
العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة ، وكأنه يرى شوقي خطراً على الجيل  
الناشئ ، فهو يريد أن ينحّيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر .

العربي ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقي ، وكان شعره يروج في أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد في حثق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث في أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطني أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدى بزعماء سعد زغلول يحتل المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هي التى تُقرأ ، وهى التى يُقبل عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحول ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعُشيت بالأدب وعُرضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك في صحفها اليومية ، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته في الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكل وطه حسين والملازنى . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة في صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعى ، وكان العقاد كاتبهم الأول في السياسة والأدب والنقد .

ويجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع في أدبنا السياسى وفى النقد الأدبى ، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهى أن الأحكام التاريخية في الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك في الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفى الوقت نفسه كان هناك مترع مخاصم لطله حسين وأمثاله ، وهو مترع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين مَنْ سُمُّوا مجددين ومحافظين ، واتخذ التّراع أشكالاً مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعي راية المحافظين لاضد طه حسين فقط بل ضد كل مَنْ حدثته نفسه بالثورة على الأدب العربي ، وأثار هو وسلامة موسى في مجلة الهلال بحثاً طريفاً في القديم والجديد ، فسلامه موتى يشك في كل التراث العربي ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير العواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعي إن الأدب العربي يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عريباً كلُّ ما يخرج على أساليب العرب وطرقهم . وتشتد المعركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعي حتى ليكتب فيه كتابه « على السفود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليردّ عدوان العقاد على شوقي .

وفي أثناء هذا النقد الأدبي الصاخب يكتب نقاد وشبان مختلفون في المجالات ، وتثار مسائل كثيرة في الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والجديد في الشعر . ولا ينظم شوقي في المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً في حوادث ومناسبات جديدة تتصل بحياتنا الوطنية و ببعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغي أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح والمجاء ينبغي أن يهجروه ؟ وينظم شوقي في المحترعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقاً لون جديد ينبغي أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدي ينبغي أن يدعوه ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازني ويكتب العقاد ، ويكثر الضجيج في هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميتهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بمحادث معينة لو أنها لم تحدث ما ننظم شيئاً ، والأصل في الشاعر أن يكون له وجهة وغاية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم في اتجاه حسب ما تأتي به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة في حالاته الشديدة على شوقي ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعومهم بالشوقيين :

«ظننا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطائرات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه ( بالكتالوجات ) أولاً فأولاً ليسابق سواه في العصرية ، ويكون في شعره ( على آخر ساعة ) كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوروبا وأمريكا لم يجمع مما نظموا في وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيها الشعراء جدّ الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلّدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطائرات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطائرة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطائرات ، فكان الشاعر لم يُخلّق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغير وتقلبت بها الأحوال . . . . وظنوا وظنّ معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلاً ما عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحقت بألمانيا في حياته ، وهو هو يلجأ للنقاد شاعر وطنه العظيم ، والرجل الذي كان له أثر في بقعة ألمانيا الأدبية يعدّ في طليعة الآثام . فلشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، والليقظات النفسية مسائل ومسارب لا يُستدَلُّ عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية » <sup>(١)</sup> .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حكمه على شوق الصورة

الأدبية الغربية ، فإذا لم يُحدث شعراء الغرب شعراً فى المحترعات الحديثة ولا فى الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوق أن يحدث شيئاً من ذلك . وربطُ عجلة شوق بشعراء الغرب تحكّم ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد الذى كرهه العقاد فى شوق ، وغاية ما فى الأمر أن شوق كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوق لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات من يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكرى والمساننى ، وسقط أبو شادى وجماعة أهولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوق وتتخذة رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوق حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتى ١٩٢٠ و ١٩٣٠ فقد كثير لما كان ينظمه شوق حينئذ فى المناسبات والمحترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا التقاد العقاد من جهة ، وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوق ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل فى التشقف والاكتماء بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوق ذلك بقصيدة بدیعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل طه حسين الفرصة ، وحمل على شوق وعابه عيياً شديداً بنقص ثقافته الفلسفية<sup>(١)</sup> .

وقد يعاب شوق بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية فى تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هومروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نكُرمه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شيء والشعر

(١) حافظ وشوق ص ١١٥ وما بعدها .

شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا فيكتور هيجو ولا دى موسيه ولا غيرهم ممن قرأ لهم شوقى فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقى نوع من التحكم كطلب تقليد الشعر الغربى . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقى قصيدة فى شكسبير فيقرأها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

« أقلُّ ما يحسنه قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ، ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح . وكل ما فى القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبه فيه أبيات شكسبير بالآيات المترلة ، ويشبه معانى شكسبير يعينى . ولست أدرى ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكسبير وبين المسيح ، بل لست أدري كيف يُذكرُ شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربى إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرواونه ستروعههم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعانى ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقى إن قصص شكسبير تمثل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقول ، بل كل مادم لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقى إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبى العلاء ، وعرفوا تصويره ليلى الأجساد فى القبور ، ثم يطلب إلى شكسبير الذى أجرى الدم أنهاراً فى قصصه أن ينفض ليرى كيف جرى الدم بجاراً فى ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء القرنينين والألمان المحدثين فى شكسبير ؟ وإنى لأعرف محاولات بلوته حول بعض القصص التى تركها شكسبير حول هملت



مثلاً في ويلم ما يستر لا يُذكر معها ما قاله شوقي من الشعر ، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين في القرن الثامن عشر ، لأن فقهه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً<sup>(١)</sup> .

وفي رأينا أن هذا تحكّم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبر في ثنائه على شكسبير لاعتد علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التي سبقتة وفقهها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله في النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقي فلم يكن ناقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو في هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة ولا ثمت من كريم الطير غناء  
نالت به وحده إنكلترا شرفاً ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاء  
لم تُكشِفِ النفس لولاه ولا بليت لها سرائر لا تُخَصِّي وأهواء  
شعر من النسق الأعلى يُؤَيِّده من جانب الله إلهام وإيحاء  
من كل بيت كما تحر الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غراء  
وكل معنى كعيسى في محاسنه جاءت به من بنات الشعر علراء  
أو قصبة ككتاب الدهر جامعة كلاهما فيه لإضحاك وإبكاء  
مهما تمثّل تر الدنيا ممثلة أو تُتَلَّ فهي من الإنجيل أجزاء  
وشوق إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المنزلة لبيان  
بلاغتها ومحررها وفعلها في النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكره لعيسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكيبير مسيحي وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقلدونه تقديساً لا حد له ، حتى يقولون كلمتهم المشهورة : لو خيّرنا بين شكيبير ومستعمراتنا لاختارنا شكيبير ، فشوق لا يغرب بهذا وأشباهه . أما قوله إن شكيبير يمثل الحياة مضيقاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإبكاء ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فن أدق ما وُصف به شكيبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس ونقل أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحوّل الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخصّ شوق هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائي الذي يوجز ويلمّح ويشير من طرف خفي . أما الأسئلة التي سألتها شوق بعد ذلك لشكيبير عن الموت وما بعد الحياة فقدّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجري فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها ، ويفضّى إليه بما عنده من أسرار ؟ .

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوق يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنها محاولات في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . وما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من ورأشها يثرونه كثيراً ، وفرة استخدام شوق للصور القديمة في شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة في تركيا استقبلها شوق بقوله :

ارفعى السّترَ وحيّى بالجبينِ وأرينا فلقَ الصّبحِ المبينِ

وفى الهودجَ فينا ساعةً نقتبش من نور أم المحسنين

واتركى فضل زماميه لنا نتناوب نحن والروح الأمين

وهي لم تعد في هودج ، وإنما عادت في سيارة ، فلا زمام ، ولا ستر ،

ولاشيء، ومن هنا قالوا: ماذا يضير شوقي لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة، ولكنه يأبى إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعر، كأنه يعيش في الصحراء لا في القاهرة المتمدينة المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن في القديم. ومما انتقدوه عليه، ويجري هذا المجرى استفتاحه قصيدته: «مشروع ملنر» بقوله:

اثنِ عِنَانَ القلب واسلمْ به من رَبِّبِ الرَّمْلِ ومن سِرْبِهِ<sup>(١)</sup>  
قالوا ما لنا ولذا الربوب يجرُّه من الرمل جرًّا ؟ ولماذا لا يتغزل في فتاة  
قاهرية أو من عصره ؟ ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتى في الغزل ومن يتغزل  
بين. ويقول في قصيدة "أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتقلوا ثم أفرج عنهم:  
يَحْدِجْنَ بِالْحَدَقِ الْحَوَاسِدِ دُمِيَّةً كظباء وَجَرَّةً مُقْلَتَيْنِ وَجِيداً<sup>(٢)</sup>

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره ؟ إنه  
يأبى إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعتها ، فيركب العصور من خلف ليأتي  
بلفظة من امرؤ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتى يروع سامعيه . وهو لا يصنع  
ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبقه على كثير من شعره ، فإذا  
انتصر مصطفى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عُدَّةَ الحرب  
الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطائرات والمدافع<sup>(٣)</sup> ،  
بل ذهب يذكر السيف والقمنا وما يتصل بهما :

لَمْ يَأْتْ سَيْفُكَ فَمَحْشَاءٌ وَلَا هَتَكْتُ قَبَاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرِّهَانِ وَالصُّلْبِ  
فهو لا يمانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل  
صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد بوجهٍ فيما يماثل السهام النارية ،  
يريد أن يخترق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله ، بل كان

(١) ربوب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء، والاستعارة واضحة.

(٢) يحدجن: يبالغن في النظر. دمية: حسناء. وجرة: موضع (٣) انظر حافظ وشوقي ص ٢٦.

يوجّه فيها بمائل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا على بحر شوق وأن يلقفوا ما يأفك من شعر ! .

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالهودج عن السيارة ، ليُكسب المقام وقاراً وتجلّةً يخلعهما القِدَم . وعلى نحو من ذلك يذكر رُبْرَب الرمل وظباء وجِرّة والسيف واللقنا ، فهذه كلها أشياء لا يعنينا شوق بلداتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجري على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قدسه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتُضفي على شعره جمالاً حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريدنا دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريدنا على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوق لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاينية كثيرة ، قدّم عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالاً على جلال ، إذ تعين على خلق جوٍّ شعري بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

وما لا شك فيه أن الناس يعيشون غير منبئين من قديمهم ، بل إنهم يتزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوق هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرّمه منه ، ولا أن نشوِّش عليه ، إنما الذي من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفّق في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذي يوجّه إلى شوق ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة في شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كُتِب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون في التجديد ، ويتخذونه مثالاً للمحافظة ، لهذا المترع في فنه ، فهو لا ينسى القديم ،

وشعره لذلك لا يخرج على اللوق العربي العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة في أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربي ، فهو يحسن أدائه ، ويحسن خلق الجو الذي يجذب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة ، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزوجة من شأنها أن تُشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفني الموروث لم ينقطع والجو الشعري لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوق يصلى ناراً حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تُصوّب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسمياً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العالم العربي ، فإن السهام والنبال سرحان ما تجمعت في عدد السياسة الأسبوعية الذي خرج ليسجل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رَسَى به شبابٌ نزحوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الخلدوي ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو نقداً عادلاً أو رأياً شخصياً صادراً عن تمهل وأناة في الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بأراء سابقة ، وكأنما كان بدع العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوق دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لف لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالاً من العقاد في نقده لشوقي ، فلم يبالغ مبالغته في تجريحه ، ولم يسرف إسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه رَدَّ إلى الشعر العربي نصرته وبهاؤه القديم ، ومهد خير تمهيد لنهضته الحديثة في مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعبقرية شوقي في الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقي كأنه شواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بخوراً » لفن الجيل الجديد وشعره الجديد كل الجدة في تقاليد الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينهز كل فرصة ينشر فيها شوقي قصائده ليأخذ عليه مسالكة ، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوقي في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بِالرَّبِيعِ فِي رِيْعَانِهِ	وبأنواره وطيب زَمَانِهِ
رَقَّتِ الْأَرْضُ فِي مَوَاقِبِ آذَا	رَوْشِبُ الزَّمَانُ فِي مَهْرَجَانِهِ
نَزَلَ السَّهْلُ ضَاكِكَ الْبَشْرِ يَمْشِي	فِيهِ مَشَى الْأَمِيرُ فِي بُسْتَانِهِ
عَادَ حَلَّتِيَا بِرَاحَتِيهِ وَوَشْيَا	طُولُ أَنْهَارِهِ وَعَرَضُ جَنَانِهِ
لَفَّ فِي طَيْلَسَانِهِ طُرَّرَ الْأَرَضُ	ضُفْطَابُ الْأَدِيمِ مِنْ طَيْلَسَانِهِ <sup>(١)</sup>
سَاحَرُ فِتْنَةُ الْعَيُونِ مَبِينُ	فَصَلَ الْمَاءُ فِي الرُّبِيِّ بِجُمَانِهِ <sup>(٢)</sup>
عَبَقَرَى الْخِيَالِ زَادَ عَلَى الطَّيْرِ	فَ وَأَرَى عَلَيْهِ فِي أَلْوَانِهِ
صَبْغَةُ اللَّهِ ! آيْنُ مِنْهَا رَفَائِي	لُ وَمِنْقَاشُهُ وَسَحَرُ بَنَانِهِ
رَنَمُ الرُّوضِ جَدُولًا وَنَسِيمًا	وَتَلَا طَيْرَ أَيْكِهِ غُصْنُ بَانِهِ
وَشَدَّتْ فِي الرُّبِيِّ الرِّيَّاحِينَ هُمْسًا	كَتَفَتِي الطُّرُوبِ فِي وَجْدَانِهِ
كُلَّ رِيحَانَةٍ بَلَحْنِي كُفْرَسَ	أَلَفْتُ لِلْغَنَاءِ شَتَّى قِيَانِهِ
نَغْمٌ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ شَتَّى	مِنْ مَعَانِي الرَّبِيعِ أَوْ أَلْحَانِهِ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذته وسيلة ليصب

(١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمال: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوق في أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله حميماً من نقده اللاذع ، يريد أن يحمر به هذا التكريم محمواً ، يقول :

« ولندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق ( بالورد الجميل والقل العجب والتمرحيناً روايح الجنة ) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال والحياة . كل ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل . فأما أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان . وهي لا شيء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شيء من زينة صحيحة ولا من زينة مزيفة ، ولا شيء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فشية الأمير في بستانه كشية كل إنسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك ، لأنه قد يمشى في مبادله التي لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع بعد هو البستان ، فهلا قال شوق إن الربيع يمشى في الربيع مشية الأمير في الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون قتي دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء ، لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فإذا من إحساس الإنسان فضلاً عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحقاً بالميزانية والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامة المسفون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفائيل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجل من صبغة رفايل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفايل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً في تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخص مقلسة برع فيها براعته ، ولم يُضرب به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار ، فلا حِسٌّ هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثم إمارة ( كذابة ) في الدنيا فهي إمارة هذا الذى لا يكتفيه أن يُعَدَّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة<sup>(١)</sup> .

والعقاد لا ينصف شوق بهذا النقد ، وطبعي أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شيء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، ويتأدى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرِّحه محققاً عليه مغيضاً منه ، حتى يجتمع عنه إمارة الشعر التى تتوجَّه بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوق ، أما الصورة الأولى فتشبيهه للربيع بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدرات العقاد ، تلك المقدرات التى لا يمكن أن يفكر فيها شوق ولا من يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوق يشبه الربيع بالأمير في خيالاته وروعته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس في الصورة غرابة ولا راحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماذى في إكمالها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتلى فيه شوق على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت في مهرجان تكرمه وضَّعَ إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة في قصيدته التى يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوجَّونه ، ويجلسونه على عرش إمارته .



أما الصورة الثانية فقارنه شوق لصبغة الله بصبغة رفايل وتقديم الأولى على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قربها شوق إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفايل . والعقاد غير محق في نقده ، لأن رفايل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجميلها وتضيف إليها بدءاً جديداً من خيلة الرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواء في شراء لوحاته الباهرة ، حتى لتشتري اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوق بين الربيع ولوحات رفايل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمنون المتاحف ، ويهرم ما يرون فيها من رسوم تحيرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه ، فكمال المحاكاة والتقليد للطرفين طرفي الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكالين واحدة .

وشوق يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهي لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيئ بالسحر والفتنة والجمال ، هي أصباغ الله . وليس في هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوق أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هي تبدو في شكل لوحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذي يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تجتمع الخطوط وتتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البيضة ، التي تشع صمراً وجمالاً .

على أن هذا النقد الذي ناقشه الآن ، والذي تقف للمجادلة في جملة تفاصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصبية ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحديدي أو صرخته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ في محالطته والتعبير عن حياته وآماله . ولم تُنَجِّهِ هذه التزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا ينقدونه ويُجرّحونه؛ وكل ما أتاهم بقصيد استقبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصياح والضجيج حينما تُنشر قصيدة أو يُنشر جزء من الديوان ؛ ثم يهبط ، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، ونقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي في العربية ، فبَدَّ بذلك نفسَ هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغته فكانوا يكثرُونَ من نقده ، كما كانوا يكثرُونَ من الحديث عن الأمثلة الأوربية الكبيرة من الشعر القصصى والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسندودها المترامية ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنيّاتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذي استحدثه شوقي لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجاحشة هياجاً ، وازداد ما تثيره من العجاج والفبار<sup>(١)</sup> وأكثر ما كان يُثار أن شوقي لم ينجح في تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التي كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كُتِب حينئذ نقدُ العقاد لرواية قميّز ، وسنعرض له في الفصل التالي .

ومهما يكن فلان هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار في شعر شوقي ، فقد كان يشجذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة في الصياغة والموسيقى وغيرها وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستولى على المستهلكين لا في سوقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية .

### الجمهور والمصحف

مما يلاحظ على شوق وغير شوق في أواخر القرن الماضي وفي أثناء هذا القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبي تمام أو المتنبي حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا في الأمير الذي يهديه شعره وفي حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرسقراطيين بأدق معنى لهذه الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهاونه جهلاً تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده في حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الخلفاء والأمرء وبطلاناتهم .

وكانت هذه البطانات تضم<sup>٤</sup> جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف من بلاط المأمون مثلاً أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف في شعره لإرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهي إنما كانت تُعنى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً أو متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية في أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عقواً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلويحاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعرهم ، ولكنهم لا يحاولون في أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذي تمس

شعرنا العربي في أثناء العصر العباسي وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غنّوا أنفسهم ، فنظموا خريات ، وتغزلوا بالإمام والغلمان ، واستشعروا في ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمراء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكانوا سدوا مغاليق أسماحهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة . والبارودي نفسه أستاذ شوقي وسلفه الذي يحتذى على مثاله لا نجده معنياً بالجمهور المصري عناية واسعة ، فهو في الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه ، يصف الحروب التي اشترك فعلا فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا تفتى بآلامه وأشجائه . وفي أثناء ذلك نراه يطلب الإجابة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يرد إلى الشعر العربي حياته الخصبة القديمة . وليس من شك في أن اشتراكه في ثورة عراقى قربه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره يُعنى غالباً بنفسه كما يعنى بالإجابة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة في أثناء ذلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركتها انتشار التعليم الذي بدأه محمد علي ، ثم وسّعه إسماعيل ، فوجدت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وفّرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفّرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً في أوروبا كذلك كان الشأن في مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملاً أساسياً في سرعة انتشارها ، وفي كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القراء قد كثروا فعلاً بواسطة الاتساع بالتعليم في مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عنهما أن الشاعر أخذ يفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فثلا شوق حينما طبع الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخاطبها الشاعر أخذت في الاتساع ، فشوق لا يفكر فقط في بطانة توفيق وبطانة عباس الثاني ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاماً في حياتنا العامة ، أو قل أحدثت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من القراء . ولم يكن الشعراء ينشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوق ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوته واضحة عند شاعرنا ، فقد كان في أول نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى الخديوي وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسي ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر في نشر ديوانه كما يفكر في الصحف ونشر شعره فيها ، وحينئذ يساق سوقاً إلى التفكير في الجمهور الذي ينشر له ديوانه ، وفي الصحف التي يخرجها أصحابها للشعب ، متخلدين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوق رؤية واضحة ، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في سيدة ، فقد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التي كان مغرماً بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فإذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب المصري ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قصب السبق بين شعرائها ؟ وفكر وقدّر ، ولم تلبث شاعريته الخصبية أن فتحت له أبواباً على مصاريحها يستطيع أن يتغل منها ، فيرضى الشعب المصري والشعوب

العربية ، وفي الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلجأ في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوروبا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وها هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزي ، ووقع شمال أفريقيا في قبائل الفرنسيين والإسبان والطلليان .

وننتج عن هذا كله أن استشعر المسلمون كرهاً للعالم المسيحي فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرايبها وسيوفها في صدر الشرق الإسلامي وفي أطرافه المختلفة . وتطالع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوقي بمدح الخليفة التركي وأعماله ، ويمتد بانتهاراته معبراً عن الآمال الكامنة في نفوس المسلمين جميعاً وفي نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور ، وعهد شوقي إلى قينارته ، فغناهم جميعاً هذه النعمة التي تطربهم وتزأ أنفسهم . ومن يطالع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التي يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجاعتهم وخلقهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش في صدورهم ، ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوقي ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو المهادى المهدي ، وهو حصن الدين الحنيف .

ولشوقي في هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة في عهد الخليفة عبد الحميد ؛ ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » في وصف الوقائع العمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجديدة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحس فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوق التركي فكان يستشعر في نظمه آباءه وأصوله ، وفي الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده ، وكان أيضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابهة ، لتضيق على توكياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوق ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر في الصحف السيارة ليقرأه المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك في أن هذا يحدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقي في مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء في مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلاً حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من ينشده ، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته ، ولذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع في العواطف الدينية ، يسها ولكن في رفق ، فليست هي التي تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقي فلم يكن ينشده هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانة خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقي هذه التركيات وينشرها في صحيفة الأهرام أو في غيرها لتذيع في العالم الإسلامي وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعه كما كان الشأن عند أبي تمام ، إنما يكون بالعواطف الدينية ، التي تُعنى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قرائه في مصر والشام والعراق ، واستعرض أي تركية له ، فستره دائماً بشدة في نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، في الأثناء والخاتمة والمطامع ، ومن طريف مطالعته قوله في افتتاح قصيدة « صدى الحرب » الرائعة :

بمسيفك يعلو الحق والحق أعْلَبُ وَيُنْصَرُ دينُ الله أيان تُضْرَبُ  
وما يزال يَسْنَدُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية ، مشيداً بالترك وشجاعهم

وبسالتهم وخلقتهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة في نهايتها :

فلازلت كهفَ الدين والهادى الذى إلى ٩ الله بالزلزلى له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفةُ أو انتصار الترك على اليونان أو تحييتهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيبات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطالع على الصحف ، ويتقدم له شوق عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يُطلعَ على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ، فلذهب يُكثر من التفتى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شراؤه يُعنون بالجمهور ، وأخذوا يتظلمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى بهم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبيسَ عواطفه الخاصة لا قبيل نفسه ولا قبل الخليفة أو الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حبيس عواطف عامة إن صح هذا التعبير .

ونبتهته العاطفة الدينية التى يصلح عنها فى هذه التركيبات إلى موضوع ثان ، لعله كان أمس رحماً وصلته بالدين ، وهو مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم . وقد بدأ مدحه الشعراء ، ولكن الأبو بصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً فى قصيدتيه : الحمزية والبردة ، فرأى شوق أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدتيه : الحمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول أن يدخل فى قصيدتيه عناصر وأفكاراً جديدة . أما الحمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وَلَيْدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبْعُمُ وَثَنَاءُ

ولم يبق للأبو بصيرى معنى طريفاً إلا حاول تسجحه فى حُلَّة قشبية أو صنَّعه



في دُرَّةٍ يَتِيْمَةٍ ، وما زال حتى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسي والاجتماعي ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمامهم      لولا دعاوى القوم والغُلَراءِ  
داويتَ مُتَشَدِّداً وداوَوْنا طَفَرَةً      وأخَفْتُ من بعض الدُّوَاءِ الدَّاءِ  
أَنصَفْتَ أَهْلَ الْفَقْرِ من أَهْلِ الْغِنَى      فالكُلُّ في حقِّ الحَيَاةِ سَوَاءِ  
قلو أنَّ إِنساناً تَخِيرُ مِلَّةً      ما اخْتارَ إِلَّا دِينَكَ الْفَقْرَاءِ

أما البردة فقد خفي لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكي :  
« طالما عارض الناس بردة الأبوصيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات من المنظومات ، لكن الصيت بقي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة شوقي ، وإن لم تزحزحها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ، ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في مصر ، الشيخ سليم البشري ، مع جلالة قدره ومهم مركزه ورفيع مقامه ، قد تولى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة ، وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن الفتوة وطراوة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل شوقي » <sup>(١)</sup> . وربما كان أروع ما في هذه القصيدة التي فتنت شيخ الأزهر ، فجعلته بشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده المبشرون وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوتَ ورَّسَلُ الله ما بُعِثُوا      لَقَتَلِ نَفْسٍ ولا جاعوا لَسَفْكِ دَمِ  
جَهْلٌ وتَضْلِيلُ أحلامٍ وسفْسطةٌ      فتحتَ بالسيفِ بعدَ الفَتْحِ بالقَلَمِ  
لما أتى لك عفواً كُلُّ ذِي حَسَبٍ      تكفَّلَ السيفُ بالجُهاَلِ والعَمَمِ <sup>(٢)</sup>

والشرُّ إن تلقه بالخير ضقت به ذرعاً وإن تلقه بالشرِّ يَنصَحِم.  
 سَلِ المسيحيَّة الغراء كم شربت<sup>(١)</sup> بالصَّاب من شهوات الظالم العَليم<sup>(٢)</sup>  
 لولا حماة لها هَبُوا لَنصَرَّتْها بالسيف ما انتفعت بالرُّفق والرَّحْم<sup>(٣)</sup>  
 تلك الشواهد تَتَرَى كُلَّ آوَنَةٍ في الأعصر الغُرِّ لا في الأعصر الدُّهْم  
 أشياخ عيسى أعدوا كُلَّ قاصمةٍ ولم نُعدْ سوى حالاتٍ مُنْقَصِم.  
 وواضح أن شوقى يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يَغْزُ إلا بعد الدعوة  
 للحسنى وصَرَّض القرآن على الكفار ، وقد أخذ يقرر أن الشر لا يَنْفَعِي إلا بالشر ،  
 وقارنَ بين الإسلام والمسيحية ، فأراها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة  
 على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه . ثم نظَّر في دولها الحاضرة  
 والدول الإسلامية ، فوجد الدول المسيحية تُعِدُّ كُلَّ ما تستطيع من قوة لتحطيم  
 الإسلام والمسلمين ، فهي التي تستعدى السيف وتسفح الدماء .  
 وفي كثير من جوانب شعر شوقى يتردد هذا اللحن الدينى وما يتصل به  
 من تمجيد الإسلام ، ويشعر الإنسان في غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق  
 العقيدة وهو القائل :

فلم أَر غير حكم الله حُكْماً ولم أَر دون باب الله باباً  
 على أنه ينبغى أن لا نبالغ في تصور نزعة الدينية ونظنها نزعة صوفية  
 فيه ، فقد كان يغنى الجماعة الإسلامية بهذا ونحوه

والحكمُ على شوقى في كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء ،  
 إذ خلُق كما قلنا في غير هذا الموضع ليكون شاعراً غيرياً لاشاعراً ذاتياً ،  
 وساقته الظروف إلى ذلك ، ساقته وظيفته في القصر ، وساقته رغبته في الشهرة  
 ولقاء الجمهور واسمائه ، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التي كانت  
 تصف الرقص ، والتي كانت تنظم مثل (حَفَّ كَأَسْمَا الحَبَبُ) ويعيش

متجاهلا لها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنيها ويصدق من أجلها .

وشوق من هذه الناحية ضريبةٌ تحولُ الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرَّ نفسه تمريناً واسعاً على أن يُغنى بالجمهور وأن يغنيه الألمان التي تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقتل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعدُّ ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ، والذي نرجم أنه لا يغني فيه نفسه ولا عواطفه أولاً ، إنما يغني عواطف المسلمين قبل كل شيء ، لم يتَّح لشاعر امتلاً بالعواطف الدينية الإسلامية من عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجدُه يُعنى في شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي ، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتاد بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يُشيد بالمسيح ، حتى في تركياته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستلُّ المسيح من هذه الدول ، ويبرئه هو وتعاليمه منهم ، يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومحبةٌ      في العالمين وعصمةٌ وسلامٌ  
ما كنتَ سَفَاكَ الدماء ولا امرئاً      هانَ الضعافُ عليه والأيتامُ  
يا حاملَ الآلام عن هذا الورى      كَثُرَتْ عليه باسمك الآلامُ  
أنت الذي جعل العبادَ جميعهم      رَجِماً وباسمك تُقَطِّعُ الأرحامُ

وهذه القصيدة مثال قوي لما قلناه حتى الآن في تغنيه بعواطف الجمهور ونظمه الشعر من أجله ، فهي قصيدة تركية قيلت حين انهزم الترك في الحرب البلقانية ، نظمها شوقي لا ليُسَمِّعها الخليفة ولا ليسمعها الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالضاد ، ينحى إليهم هزيمة تركيا وفقداء لمقدونيا ، ويقصر<sup>٤</sup> عليهم قصة هذا الجرح الدامى الحديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحي ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاً عليه ، فيأتى بهذه الآيات التى أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشده إلى فنه وشعره . وتجري فى هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهى قصيدة قيلت فى رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التقي هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهوريين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المسيح وعيد أحمد أقبالا      يتباريان وضاعةً وجمالا  
ميلاد إحسان وهجرة سؤدد      قد غيرا وجه البسيطة حالا

فشوق يغنى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو فى هذا كله لا يغنى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التى يعرض عليها شعره ونفسه .

ولاريب فى أن هذا مترع يستحق التقدير لشوق من حيث التسامح الدينى الذى يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا بإزاء مؤثر عام فى شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا فى أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل فى أشعاره تلقاء الرسول والإسلام . ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره فى الدينين ، بل نسجل له مقدرة ممتازة فى حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحرًا وفتنة ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده فى هذا الاتجاه الذى يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته فى « مسجد أباصوفيا » ومعروف أنه كان كنيسة ، وحواله الترك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تُقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنحة من الشعور المرفف ، يقول :

كنيسة صارت إلى مسجد هدية السيد للسيد  
كانت لعيسى حرمًا فانتهت بنصرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضبُ المسيحيون  
أو يغضبُ المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوق كان يحاول  
في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي  
يريدها بل التي يعلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

وما يُعْهَدُ لشوق حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين  
والأقباط ودعاهم أن يعتصموا جميعاً بحب الوطن ، وله في ذلك دررٌ لامة  
كثيرة ، كان ينتهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف  
غالى سنة ١٩٠٦ :

يا بنى مصر لم أقل أمة القلب ط فهذا تثبتٌ بمحال  
واحتيالٌ على خيالٍ من المج د ودعوى من العراض الطوال  
إنما نحن مسلمين وقبطاً أمةٌ وُحِّدت على الأجيال  
سبق النيلُ بالأبوة فينا فهو أصلٌ ، وآدمُ الجدُّ نال

وقوله في رثاء بطرس غالى الذى قتله الوردانى في سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبطك إلا أمةً للأرض واحدة تروم مراما  
نعلّي تعاليم المسيح لأجلهم ويؤثرون لأجلنا الإسلاما  
الذين للديان جلّ جلاله لو شاء ربك وحد الأقواما  
هذى قبوركم وتلك قبورنا متجاورين جماجماً وعظاما

ولا ريب في أن نفس شوق كانت كبيرة ، فهي تتسع لدينها وثانيات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذي بُرد إليه هذا اللحن في شعره ،  
فرده عنده إلى الجمهور والتفتي بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه في كل ذلك  
إنما كان يفكر في جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده بهذا اللحن ، كما نجد عنده  
أخنانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلد .  
ومن هذه الأحنان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب  
الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعي لأنه كان  
يتغنّى بالإسلام وبالخلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يجره لأن  
يتغنّى بالعروبة ، وهى الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولخهم المشترك  
حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم ووقفهم تجاه الغرب وأممهم . وما أُمّ العروبة  
كلها إلا أُمّ مهیضة الجناح ، قد هوت إلى الخفض في كل مكان بعد  
التحليق في السماء ، ويرى ذلك شوق ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر  
عاطفة الإسلام ، ويفنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً  
حين حجَّ إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

إذا زرتَ يا مولائى قبر مُحَمَّدٍ	وقبِلتَ مثوى الأعظم العَظَمَاتِ
ولفاضتَ من الدمع العيونُ مَهَابَةً	لأحمد بين السُّنَرِ والحَجَرَاتِ
فقلْ لرسولِ الله : يا خَيْرَ مُرْصَلِ	أَبْشَكَ ماتلدى من الحَسَرَاتِ
شعوبك في شرق البلاد وغربها	كأصحابِ كهفٍ في عميقِ سُبَاتِ
بأيامهم نوران : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ	فما يالهم في حالِك الظُّلُمَاتِ
وذلك ماضى مجدهم وقَهارهم	فما ضرَّهم لو يعملون لَاتِ

ومن هذا اللحن قوله في قصيدته « مرحباً بالخلال » :

أُمّ الهلالِ مقالةٌ من صادقٍ	والصدقُ أليقُ بالرجالِ مقالاً
هذا هلالكمُ تكفَّلَ بالهَدَى	هل تعلمون مع الهلالِ ضلالاً

سَرَتْ الحَضَارَةُ حَقْبَةً فِي ضَوْئِهِ وَمَشَى الزَّمَانُ بَنُورِهِ مُخْتَالَا  
وَبَنَى لَهُ الْعَرَبُ الْأَجَاوِدُ دَوْلَةً كَالشَّمْسِ عَرَشًا وَالنَّجُومِ رِجَالَا  
رَفَعُوا لَهُ فَوْقَ السَّمَاءِ دَعَائِمًا مِنْ عِلْمِهِم مِّنَ الْبَيَانِ طَوَالَا  
اللَّهُ جَلَّ ثَنَاؤُهُ بِلِسَانِهِمْ خَلَقَ الْبَيَانَ وَعَلَّمَ الْأَمْثَالَ

ويكثر شوقي من الإشارة إلى اللغة العربية في شعره ، فهي لسان العرب المبين عن رقيقهم القديم ، وبها نزل الوحي وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمان العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوقي أنغامه . على أن غناء شوقي بالعروبة والعربية ليس كثيراً في شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور الوطن فى فلكه ، وشوقي مشغول بتملق الكوكب عن تملق الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملق الأمير عن تملق الرعية ، والأمير يشغله بلذنه وما يمد إليه من زينة الحياة والترف ، فكان يديهاً أن لا يشعر شوقي حينئذ بألام هذا الشعب الرابض فى حمأة البؤس والاحتلال ، وبالتالي كان غير مبين ليحزف هذه الألام ، فهو خادم الأمير وهو إنما يعيش ليحزف له ما يشاء من الألحان والأنغام .

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وكلما اتجهت إلى الشعب ، فاتجهت ليرة الشاعر مع القلعب ، وبذلك لم ينبض شوقي بهذه الرسالة القيمة التى كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كنوس العذاب والشقاء ، حتى لتلوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر فى أعز بنيه وأحبهم إليه : مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوقي فى صباه وشبابه ، ومع ذلك لم تتحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق تَوًّا ، لأن سيده لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته فى بعض وجوه الرأى ، فلم يستطع أن يتلو شعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقى فى أن شوقي لم يتغن حينئذ بأمال وطنه وآلامه

غناء قوياً واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التهمت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعيش في تباشير التزعة الوطنية التي أخذت أنوارها تتفلق في أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقي لم يُعْنِ حيثُ العناية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه عنى عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمة الرائعة « كبار الحوادث في وادي النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » ولعل في بصره المتألق المتعرج تاريخ وطنه كأنه قوس قزح يسطع في السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على قيثارته أغاني ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يُعْنِ به ، وكأنما كان من الضروري أن يخرج من برجه العاجي وحياته الضيقة في القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يتطلع عنه نير سيده ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته وفزعاته ، بل يراه مستقلاً على حقيقته . وخرج شوقي من البرج العاجي أو الذهبي ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى في إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلئ بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعد شوقي عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يحتم عليها كابوس الاحتلال الذي يلقيها ألواناً من العذاب ، فحن الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك في قوله الدائع :

وطنى لو شُغِلْتُ بالخلد عنه نازعتنى إليه في الخلد نفسى

وكانما كان منى شوقي عن القصر وعن وطنه جسراً وضعته ربّة الشعر ليعبر عليه من برجه المنزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول النيل وجداوله وعيونه وغُدْرانه ، وما يجري في هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما ين تحت الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقي إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى السماء تحضب أرض الوطن وتسيل في نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقي في فناء محطة القاهرة استقبالا رائعا ، وحلوه على الأعناق حتى سيارته



والدموع تفرق في عينيه<sup>(١)</sup> ، وصفت ربة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ، وأخذت ترفرف في الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوق بصره من سماء القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحضن ابنه ، ويضمه إلى صدره ، ويثبته خواتره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوق الوطني بعد أن ظل طويلاً يغط في نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنى » يعلن فرحته بلقاء وطنه ، وأنه سيحقق اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطني لقيتُك بعد يأسٍ      كأيّ قد لقيتُ بك الشُّبابا  
وكلُّ مسافرٍ سيؤوب يوماً      إذا رُزِقَ السلامة والإيابا  
ولو أنّي دُعيتُ لكنتُ ديني      عليه أقابل الحُتمَ المجابا  
أدبر إليك قبل البيت وجهي      إذا فُهِتُ الشهادة والمتابا

وفراه في نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التكوين وجشع بعض التجار ، وفي ذلك إلهام بصفت قصائده ، فلم تعد تُعسَى بمشاكل القصر ، بل أصبحت تعني بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغي أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاهى « البروتوكول » السياسي وأغلاله لا تزال تشد شوق من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبي الذي كان يجذبه منه القصر ويجرّه به كان من الروعة في نفسه بحيث لم يفكّه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد في غير قصيدة ، وإن لم يكن الموضوع الأساسي لشعره ، فقد كان يستهدفه وينقل إليه في كثير من وجوه قوله . ولا ريب في أن هذا بقية من وظيفته القديمة في القصر ، فقد تمور أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص من ربة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية في نفسه ، وإن كنا نلاحظ

شيئاً من القصور أول الأمر في متابعة الشعب في آماله ، ويتضح ذلك في قصيدته التي نظمها في « مشروع ملر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوقي في صفوفهم ، ولكننا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قوى اختلفوا بينهم في مِذحة المشروع أو ثُلِيهِ  
من يخلع الثَّير يعش برهةً في أثر الثَّير وفي نَذْبِهِ  
لا تستقلُّوه فما دهركم بحاتم الجود ولا كعبِهِ

وأحسَّ شوقي أنه سقط في وهدة عميقة ، فثاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار في ركبه ، حتى إذا عُرِض مشروع ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب بنادى بأنه لا يبقى بأمانينا ، وأذاع ذلك في قصيدته التي يقول في مطلعها وفي أثنائها :

أُعِدَّتِ الرَّاحَةُ الْكَبِيرَى لِمَنْ تَبَيَا وفاز بالحق من لم يَأْأُلُهُ طلبا  
وما قضتْ مصرٌ من كلِّ لُبَّائِنتِهَا حتى نَجَرَ ذِيولُ الْغِبْطَةِ الْقُشْبَا  
نِلْتُمْ جَلِيلَا وَلَا تُعْطُونُ خَرْدَلَةً إِلَّا الَّذِي دَفَعَ الدِّسْتُورُ أَوْ جَلْبَا  
تَمَهَّدَتْ عَقَبَاتُ غَيْرِ هَيْئَةٍ تَلْقَى رِكَابُ السَّرَى مِنْ مِثْلِهَا نَصْبَا  
وَأَقْبَلَتْ عَقَبَاتُ لَا يُدَلِّلُهَا فِي مَوْقِفِ الْفَصْلِ إِلَّا الشَّعْبُ مُنْتَخِبَا  
لَهُ خَدَا رَأْيُهُ فِيهَا وَحُكْمُهُ إِذَا تَمَهَّلَ فَوْقَ الشُّوكِ أَوْ وَثْبَا

وانصبَّ شوقي مع الشعب يغنيه آماله في الدستور والنظام البرلماني وفي التعليم والجامعة وفي الجيش ، وفي كل ما يمحش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمرُّ به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزيه ويعنيه .

وكانت له قوة نفّاذة أو عبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريد  
الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فن ذلك أن النظام البرلماني الجديد الذي أخذت  
به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث  
هذه الحرية أن تحولت إلى تهاوتر وتناحر شديد بين الأحزاب وصفها ، وأقضى  
ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوق سنة ١٩٢٤ يدعو إلى  
الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب في قصيدته المشهورة التي يقول فيها :

إِلَامَ الْخُلْفُ بَيْنَكُمْ إِلَامَا	وهلّى الضجة الكبرى علّاما
وفيم يكيد بعضهم لبعض	وتُبْدون العداوة والخِصاما
وأين الفوز؟ لا مصر امتقرت	على حالٍ ولا السودان داما
تراميت فقال الناس قوم	إلى الخذلان أمرهم تراى
وكانت مصر أول من أصبتم	فلم تُحص الجراح ولا الكيلاما
ولينا الأمر حزبا بعد حزب	فلم نك مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم تولية وعزلا	ولم نعد الجزاء والانتقاما
وسننا الأمر حين خلا إلينا	بأهواء النفوس فما استقاما

وشوق بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذي نال بعض حقوقه ،  
فاستغلها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مغام أو مكاسب  
لها ، تملأ حجورها هي وأنصارها بالذهب ، وتترك الشعب وراءها يتيق في  
طينة البؤس تقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يبتلع الإنجليز ، وإنه  
ليقول لسعد في تهنته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ،  
وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة في السودان وبعض الشؤون السياسية :

و ياسعد أنت أمين البلاد قد امتلأت منك أيمانها

ولن تَرْضَى أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاةُ وَيُتَرَ مِنْ مِصرِ سِودَانِهَا  
وَحُجَّتْنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَلَيْسَ بِمَعِيكَ تَبْيَانُهَا  
فَمِصرُ الرِّيَاضِ وَسِودَانُهَا عَيْنُ الرِّيَاضِ وَخُلْجَانُهَا  
وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشِرْيَانُهَا  
تَتَمُّ مِصرَ يَنْسَابِعُهُ كَمَا تَتَمُّ الْعَيْنُ لِتَسَانُهَا

ولا نقرأ شوق في هذه الأشعار وفي غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة  
بارعة في صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة بارزة  
دون أن يسجلها . ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب في نفوس  
أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نجد في قصيدته التي نظمها سنة  
١٩٢٤ حين أُطلق من السجن بعض من اتهمهم المحاكم العسكرية الإنجليزية  
بقتل السردار ، وفيها يقول :

وَجَدَ السَّجِينُ يَدًا تُحْطَمُ قِيَدُهُ مِنْ ذَا يَحْطُمُ لِلْبِلَادِ قِيودَا  
رَبِحْتُ مِنَ التَّصْرِيعِ أَنَّ قِيودَهَا قَدْ صِرْنَ مِنْ ذَهَبٍ وَكُنَّ حَدِيدَا  
يَا فَتِيَّةَ النَّبْلِ السَّعِيدِ خَذُوا الْمَدَى وَاسْتَأْنَفُوا نَفْسَ الْجِهَادِ مَدِيدَا  
وَابْنُوا عَلَى أَسْسِ الزَّهْدِ وَرُوحِهِ رُكْنََ الْحَضَارَةِ بِإِذْخَا وَشِدِيدَا  
وَجْهَ الْكِنَانَةِ لَيْسَ يُغْفَبُ رَبُّكُمْ أَنْ تَجْعَلُوهُ كَوْجْهَهُ مَعْبُودَا  
وَلُّوْا إِلَيْهِ فِي الدُّرُوسِ وَجُوهَكُمْ وَإِذَا فَرَعْتُمْ . وَاعْبُدُوهُ هَجُودَا  
إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ حَبَاكُمُ بِلَادَا كَأَوْطَانِ النُّجُومِ مَجِيدَا  
قَدْ كَانَ - وَالْدُنْيَا لِحُودُ كُلِّهَا - لِلْعَبْقَرِيَّةِ وَالْفَنُونِ مُهْودَا

وشعر شوقي في هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية

التي تفيض على شعره سمراً وجمالاً ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيا على قيثارته الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر ونواطر ، كما يغنيا ماضيها وأجداده ومفاخره . وكلما أزمّت أزمة أو ندّت عبّرة أو بسمة خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف كما يرى القارئ لديوانه في قصيدته : « المؤتمر » و « البرلمان » . ويحيل إلى الإنسان أنه لم يترك جانباً في كياناتنا الوطنية إلا جسّمه بريشته البديعة .

وشوق في هذا إنما يغنى عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتي لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلعب من بعيد ، فإذا جثته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوق يحب هذا النوع من الشعر ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي أو نفسي ، إلا إذا وسّعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناها ذاتاً للغير ونفساً له . وماذا نلّف كل هذا اللف ؟ إن شوق في وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً عما في ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفيه فخراً له .

قد يكون محباً لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقرره ، فهو لا يصدر في وطنياته عن محبته وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شيء عن المصريين كلهم ، فهو يكتب لم وينشر هذه الوطنيات في صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ، وليقع منهم الموقع الذي كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربة الشعر لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطني الرائع .

وليس فيما نزعته غربة ، فشوق شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد أخذت الصحف المصرية تمتلئ بأدب سياسي وطني فيه حيّة وفيه ثورة وفيه عنف ، فاتجه شوق مع أدباء السياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدّ صوته بالغناء والشّدّ ، فأصبح أقوى صوت في الوادي وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ، لا شيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوق في شعره الوطني إنما يضرور عواطف الأمة المصرية قبل أن يصور عواطفه الخاصة، فعواطفه دائماً لا تهمة، إنما يهجم من يقدم لهم الصلوات والقرابين في حرارة وإيمان. وكان قبل الحرب يقدم هذه القرابين والصلوات لفرد يعبد، ويسبح بحمده، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد، هو أمة ناهضة خليقة بأن تستعبد مواطنيها وأن يتهبوا أرواحهم مخلصين وشعرهم وفهم راضين. وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطني لشوق، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية، فهو ليس مصرياً، بل هو تركى متمصر، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر، فهو لا يستطيعه، ولا يتغلغل في ضميره وأعماقه، يقول عباس العقاد: «كان شوق يحس الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكمين أو المقررين إلى الحكومة... وكان بمعزل عن الأمة في شعوره، لا يخامرها بعطفه، ولا تخامره بعطفها، ولا يناضل في ميدانها نضالاً من يهجم النصر والمزعمة، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية إلا في إبان دولته القائمة، أو في الوقت الذى يأمن فيه سوء العاقبة، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو في وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذى قدمناه عن شعوره بالوطنية»<sup>(١)</sup>. والعقاد مبالغ في حكمه، فقد أحب شوق مصر، ومن ليقه حبه كتب وطنياته، ولكن كما قلت كان يصدر عن ذلك لا من داخله وحده، ولكن أيضاً من داخل المصريين، فمشاعره في شعره الوطنى مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يُستخلصُ العطر من الزهر. وهذا لا يفض من شوق، فسيان في وطنياته صلبوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً، فهو يغنى شعبه، ويغنى نفسه ويعكس في مرآة شعره عواطف المصريين، لسبب بسيط، أو بعبارة أدق لتحول مهم طراً في حياة الشعراء المعاصرين، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلفاء والأمراء وبيطاناتهم، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس في الصحف.

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطني الحديث ، فهو شعر أُلّف للشعوب ، ولشعوبها يوطنيتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نظن استقلال الشعراء ، وأنه يصدر فيه عن فورات في نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته الثائرة إنما تنبع وتغور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص في الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية في شعرائها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانيتها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقي وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلّص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغنّ بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها . أما أنه لم يناضل في سبيل نصرة مذهب سياسى معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يجب هذا اللون من التشاحن<sup>(١)</sup> . وحقاً نجد بين معاصريه أدياء احترقوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم في حزب ، ينتقلون مع الريح يميناً وشمالاً ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضرباً يصم الأذان والأسماع . ولم يكن شوقي يجب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعترل الأحزاب ، وعاش مستقلاً ، حتى لا يصدّم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقي ، قال الناس يختلفون في مزاجهم ، منهم من يحب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقي يوماً المصارعة فقد جرت حياته في هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النوى ، ومع ذلك

مرّت بسلام . ومثله في هلوته ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه  
بالتاس ، وإنما تقاس بفنه وشعره الذي سخّره لمصر والمصريين ، وفي ذلك  
يقول في قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حُلَاهَا وتمثالها	عيونَ القوافي وأمثالها
وأرسلتها في مماء الخيال	تجرُّ على النجم أذيالها
وإني لغريدٌ هذى البطاح	تغذّي جنّاتها وسلّالها
نرى مصرَ كعبةَ أشعاره	وكلُّ معلقةٍ قالها
وتلمحُ بين بيوت القصيدِ	حِجَالَ العروس وأحجالها <sup>(١)</sup>
أدار النسيبَ إلى حُبّها	وولّى المدائحَ لإجلالها
أرَنَ بغابرها العبقريّ	وغنى بِمثل البكيّ حالها
ويروى الوقائع في شعره	يروضُ على البأس أطفالها
وما لمحو بعدُ ماء السيوف	فما ضرَّ لو لمحو آلهَا

وكأنما كان يحسُّ شوقى أنه مزار مصر، بعثه الله إليها، لينفخ في روحها،  
مستمداً تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفاخر بأبجادهـا  
القديمة وما اكتشف من تحف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره، فأولى لها أن  
تفاخر بهذا الشاعر الذى أحال لها هذه الأبداء والتحف ألحاناً ساحرة.

وبهما يكن فقد غنى شوق للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة  
غناء مملّك - ولا يزال يملك - عليه لُبّه ، وكان الجمهور المصرى فى أثناء هذه الحقبة  
من حياته يترهف أذنه له ، ويتنظره مع الصباح فى صحيفة الأهرام أو فى صحف  
أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، ليمتع شعوره بهذه الآيات البديعة من

(١) حجال العروس : جمع حجلة : بيتها المزدان. أحجال : جمع حجل : الخلل.



الوطنيات التي كان ينظمها ، والتي لم يعد بين أبناء الوادي من يستطيع أن ينافسه أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذي كان يصول ويحول في ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى التي رايته واستسلم ، فإن فنه لم يكن من القوة بحيث ينهض لفن شوقي وصناعته .

وظل شوقي يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنوا بها في طرقاتهم وكشأفاتهم وحربهم وسلمهم ، من مثل هذا التشيد :

اليوم نسود بوادينا	ونعيد محاسن ماضينا
ويشيد العز بأيدينا	وطن نفديه ويفدينا
وطن بالحق نؤيده	وبعين الله نشيده
ونحسنه ونزيهه	بأثرنا ومنايينا
سر التاريخ وعصره	وسرير الدهر ومثبته
وجنان الخلد وكوثره	وكفى الآباء رياحيننا
نتخذ الشمس له تاجاً	وضحاها عرشاً وهاجاً
وسماء السودد أبراجاً	وكذلك كان أوالينا
العصر يراكم والأمم	والكرنك يلحظ والهزم
أبني الأوطان ألا همم	كبناء الأول يبنينا
سعياً أبداً سعياً سعياً	لأنيل المجد وللعليا
ولنجعل مصر هي الدنيا	ولنجعل مصر هي الدنيا

وفي الجزء الرابع من ديوانه نشيده ( بنى مصر مكانكم تيمناً ) ونشيد الكشفة

والوطن و) النيل العذب هو الكوثر). ولا يقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوق كان منحة رائعة من ربّة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أوتار يحنها ، وحاضرها أوتار يهنسها ، كما أحالت مستقبلها في هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوق في الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل خلق بقيائته في جو العالم العربي كله ، وحقاً إنه كان يخلق في هذا الجو وينطق عن أهله وشعوبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، فقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائح في الترك أو في الرسول الكريم ، أما اليوم وفي هذه الحقبة فإنه يتغنى بالتزعزعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لحنا في سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد ، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حيث كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نموّ التزعزعات القومية ، فلأننا نجد يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأجدادهم الماضية ، وهو يتغنى بثورتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى ليقول في قصيدته يوم تنويحه :

ربّ جارٍ تَلَفَّتْ مصرُ تولي	هـ سؤالَ الكريم من جيرانه
بعثني معزياً بمسأى	وطنى أو مهنئاً بلسانه
كان شعري الغناء في فرح الشر	ق وكان العزاء في أحزانه
قد قضى الله أن يؤلّفنا الجر	ح وأن نلتقي على أشجانِه
كلما أن بالعراق جريح	لمس الشرق جنبه في عمانه
وعلينا كما عليكم حديد	تتنزى الليوب في قضبانِه
نحن في الفكر بالديار سواء	كلنا مشفق على أوطانه

أخذ شوقي يحس<sup>٤</sup> بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية ، فسوّر مجدهم متآلفة ، وأناشيدهم في أفراحهم وأحزانهم متحدة ، وهذه قيثارته تشاركهم في مسراتهم وهنئاتهم وتعزياتهم . وربما لم يظفر قط من شوقي بما ظفرت به سوريا ، فقد راح يرتل عصرها الزاهي أيام الأمويين ، ويشيد بأبنائها في قصيدته التي أنشدها بدمشق في المجمع العلمي العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥ ، وفيها يقول :

قُم نَاجِجِلَّتْ	وَأَنْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا	مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثُ وَأَزْمَانُ
هَذَا الْأَدِيمُ <sup>(١)</sup>	كَأَبْ لَا كِفَاءَ لَهُ	رَثُ الصَّحَافِ بَاقٍ مِنْهُ عُنْوَانُ
بَنُو أُمَيْيَّةٍ لِلْأَنْبَاءِ مَا فَتَحُوا		وَلِلْأَحَادِيثِ مَا سَادُوا وَمَا دَانُوا
كَانُوا مُلُوكًا سَرِيرُ الشُّرُقِ تَحْتَهُمْ		فَهَلْ سَأَلْتَ سَرِيرَ الْغَرْبِ مَا كَانُوا
عَالِينَ كَالشَّمْسِ فِي أَطْرَافِ دَوْلَتِهَا		فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ مُلْكٌ وَسُلْطَانُ
لَوْلَا دِمَشْقُ لَمَا كَانَتْ طُلَيْطَلَةُ		وَلَا زَهَتْ بِنَى الْعَبَّاسِ بَغْدَانُ <sup>(٢)</sup>
مَرَرْتُ بِالْمَسْجِدِ الْحَزِينِ أَسْأَلُهُ		هَلْ فِي الْمَصَلَى أَوْ الْمَحْرَابِ مِرْوَانُ
تَغْيِيرُ الْمَسْجِدِ الْحَزِينِ وَاخْتَلَفَتْ		عَلَى الْمَنَابِرِ أَجْرَارُ وَهَيْدَانُ
فَلَا الْأَذَانُ أَذَانٌ فِي مَنَارِهِ		إِذَا نَعَاى وَلَا الْأَذَانُ آذَانُ

ولم تتمدح دمشق بقصيدة ولا ذكر مجدها الغابر، كما ملحت وذكر مجدها في هذه القصيدة التي صاغ فيها شوقي عواطف الدمشقيين وصبر لم تعبيراً نفسياً دقيقاً عما يحول في ضمائرهم . وقد انطلق يصف رياضها وجنتاتها فقال :

أَمَنْتُ بِاللَّهِ وَاسْتَشْنَيْتُ جَنَّتَهُ دِمَشْقُ رَوْحٌ وَجَنَاتٌ وَرِيحَانُ  
جَرَى وَصَفَّقُ يَلْقَانَا بِهَا (بَرَدَى)<sup>(٣)</sup> كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ

(١) الأديم: وجه الأرض. (٢) بغداد. (٣) بردى: نهر دمشق.

دخلتها وحشايشها زُمُرْدَةٌ والشمس فوق لُجَيْنِ الماءِ عَقِيَانُ<sup>(١)</sup>  
والحور في (دُمر)<sup>(٢)</sup> أو حول هامتها حورٌ كواشفٌ عن ساقٍ وولدانُ  
و (ربوة) الوادِ في جلاب راقصة الساق كاسيةٌ والنحرُ عُرِيَانُ  
وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن  
يشيدوا كما شاد آباؤهم ، وأن تتحد فرقهم وملهم في هوى الوطن ، ويختم  
قصيده بهذا البيت الہدیع :

ونحن في الشرق والفصحى بنورهم ونحن في الجرح والآلام إخوانُ  
وانهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شرقٌ بتميمة لا تقل روعةً وبياناً عن  
تمامه في مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذي يغنى روحهم الوطنية على نحو ما  
يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز  
ثاروا وارت معهم دمشق فهاجمها الفرنسيون بالقنابل ، وكانت بينهم وبين أهلها  
وقعة مشهورة ، وأززلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فخضبت الدماء الذكية شوارع  
دمشق ودروب الغوطة ، وتلفت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها  
أروع نَدَب ، وكأنما انبجست فيه نفس القوة الوطنية التي انبجست  
في قلوب أهلها ، وانحلت في فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلامٌ من صَبَا بَرَدَى أرقُ ودَمْعٌ لَا يُكْفِكُفُ يا دِمَشْقُ  
ومَعْلَرَةُ البراعة والقوافي جلالُ الرُّزءِ عن وَصْفِ يَدِي  
لَحَامَا الله . أنباءُ نَوَالَتْ على سَمْعِ الهَلِّ بما يَشُقُّ  
نكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهي حَيْدَقُ  
وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وَحَرَقُ

(١) العقيان: ذهب منوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحي دمشق. الحور: سجر عظيم.

رِبَاعُ الخُلْدِ وَيَحْكُ مادهاها      أَحَقُّ أَنها دَرَسَتْ أَحَقُّ  
 وَأَيْنَ دُئِىَ المقاصِرِ مِنْ جِجالٍ      مَهتَكَةٌ وَأَسْطارٍ تُشَقُّ  
 بَرَزْنَ وَفِي نواحِى الأَيْلِكِ نارٌ      وَخَلَفَ الأَيْكُ أَفْراحُ تُزَقُّ  
 إِذا عَصَفَ الحديدُ احْمَرُّ أَفْقُ      على جَنبائِهِ واسودَّ أَفْقُ  
 بَنى سورِيَّةَ اطَّرَحُوا الأَماني      وَالْقُوا عَنْكُمُ الأحلامَ أَلقُوا  
 نَصَحْتُ وَنَحْنُ مُخْتَلِفُونَ دارًا      وَلَكِنْ كُلُّنا فى الهَمِّ شَرِقُ  
 وَبِجَمْعِنا إِذا اِخْتَلَفَتْ بِلادُ      بَيانٌ غَيْرُ مُخْتَلَفٍ وَتُطَقُّ  
 وَلِلْأوطانِ فى دَمٍ كُلُّ حُرٍّ      يَدٌ مَلَفَتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحِقُّ  
 جَزائِكُمْ ذُو الجَلالِ بَنى دِمَشقِ      وَعِزُّ الشَّرْقِ أَوَّلُهُ دِمَشقُ

وليس فى سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التى وقَّع شوقي  
 ألحانها لأعلى أوتار قيثارتة أو نفسه فحسب ، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا  
 أنفسهم ، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم ، فأحبوه بل آثروه على  
 ذات شعرائهم ، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم ، إلا ويخفق فؤاده حين سماع اسمه ،  
 ولم يحدث أن هاجمه هناك أحد بنقده ، فقد كانوا يرونه ، ولا يزالون ، نفحة سماوية ،  
 فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه .

وعلى هذا النحو أخذت رَبَّةُ شمر شوقي ترفرف لا فى سماء الوطنية المصرية  
 وحدها ، بل أيضاً فى سماء الوطنية السورية وفى سماء كل بلد عربى ، تَسْزُلُ هنا  
 وهناك متى أحببت أو أرادت ، وتَسْزُلُها الحوادث ، فتصفق بأجنحتها ، وتغنى  
 العرب أناشيد وطنياتهم وحرىاتهم ، وتصور لهم آمالهم فى مستقبل هنىء .  
 وقد جَفَّ فى شوقي بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركياتها  
 القديمة . نظم بعض قصائد فى انتصار مصطفى كمال على اليونان ، ولم يلبث  
 أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله . وكان هذا من حسن حفظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالسفور وكوكسور أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم في طبيعة البلاد العربية ، وشذا بجناتها وأنهاها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخصّ رياضها وشدّها وأنها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، واسمعه يقول في واحدة منها :

لُبْنَانُ وَالخُلْدُ اخْتِرَاعُ اللَّهِ لَمْ      يُوسَمَ بِأَزَيْنَ مِنْهُمَا مَلَكُوتُهُ  
مَلِكُ الْمَهْضَابِ الشَّمُّ سُلْطَانُ الرَّبِّي      هَامُ السَّحَابِ عَرُوشُهُ وَتُخُوتُهُ  
أَبَى مِنَ الْوَشْيِ الْكَرِيمِ مَرْوَجُهُ      وَاللَّدُ مِنْ عَطَلِ النُّحُورِ مَرُوتُهُ<sup>(١)</sup>  
وَكُنَّ أَيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ      وَكُنَّ أَحْلَامَ الْكَتَابِ بَيُوتُهُ

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التي انطوت عليها نفس شوقي ، فهو يشارك العرب في ثوابتهم وفي تصوير أجدادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجناتهم ، وكان له من القدرة في التعبير ما جعله يبدّ معاصريه في كل ناحية لمسّها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعدّون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهي من وحي الجمهور المصري والجماهير العربية التي أخذ شوقي يستشدها في الصحف هذه المزامير ، وهي مزامير جديدة لا عهد للشعر العربي بها ، فلم يكن الشاعر العربي قبل هذا العصر يقف في الجمالير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما في هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قارئيه ، فشوق في أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر في مواطنه ، وإنما يفكر في مواطن قرائه بمصر والبلاد العربية . ولولم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصري والشعوب العربية في البروز ، بل في السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف ويتنشر

(١) مروت : جمع مروت ، وهو المغازاة .

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم ، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجوهات الجذيلة التي نجدها عند شوقي .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هي التي صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجّ عباس ، وربما كانت هذه التزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقي أولاً وقبل منقاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصري والشعب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر في عواطفه وميوله ، وإنما يفكر في عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكل بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعباً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسي فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان الجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغنى للخديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجي أو الذهبي ، فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذي يلاحظ أن هذا الاهتمام يتطور ويتخلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهو يهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبه . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه ومع الصحف التي يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .

وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر انضاحاً شديداً . ولا نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً "أريد به الجمهور والصحف" فهو

يَسْتَنَزِعُ عَنْ قَوَسَيْهِمَا فِي مَنَاحِي شِعْرِهِ الْمُخْتَلَفَةِ، وَهِيَ مَنَاحٍ مُتَعَدِّدَةٌ، وَرَبْمَا كَانَتْ كَلِمَةُ الْمُنَاسِبَاتِ خَيْرَ كَلِمَةٍ تَجْمَعُهَا وَتَضُمُّ أَطْرَافَهَا الْمُتَبَاعِدَةَ .

## ٣

## المناسبات

رَأَيْنَا شِعْرَ شَوْقٍ يَتَطَوَّرُ تَحْتَ تَأْثِيرِ الْجُمْهُورِ الَّذِي يَقْرَأُهُ فِي الصَّحْفِ ، وَمَا زَالَ يَصْعَدُ فِي تَطَوُّرِهِ حَتَّى انْتَهَى إِلَى هَذَا الشِّعْرِ الْوَطْنِيِّ أَوِ السِّيَاسِيِّ . وَنَسْتَطِيعُ أَنْ نَرُدَّ إِلَى هَذَا الْمَوْثَرِ فِي شِعْرِهِ كَثِيراً مِنْ جَوَانِبِهِ ، فَنَحْنُ إِذَا ذَهَبْنَا نَتَصَفَّحُ شَوْقِيَّاتِهِ وَجَدْنَاهَا فِي أَغْلِبِهَا شِعْراً قِيلَ فِي مَنَاسِبَاتٍ مُخْتَلَفَةٍ ، فَهُوَ يَمْدَحُ الْخَلْدِيَّ فِي أَعْيَادِهِ وَفِي أَثْنَاءِ تَنَقُّلاتِهِ بِمِصْرٍ أَوْ رَجُوعِهِ إِلَيْهَا مِنَ الْآسَافَةِ ، وَهُوَ يَرِىُّ الْأَعْيَانَ الَّذِينَ يَتَوَفَّوْنَ ، وَلَا يَبْزُغُ حَدَثٌ أَوْ مَخْتَرَعٌ جَدِيدٌ إِلَّا يَهْزُ نَفْسَهُ وَيَحْفَظُهُ لِنَظْمِ الشِّعْرِ .

وَلَكِنْ لَا تَظُنْ أَنَّهُ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ يَنْفَصِلُ عَنِ الْجُمْهُورِ ، فَقَدْ كَانَ يَمْدَحُ سَيِّدَهُ ، وَيَنْشُرُ مَدِيحَهُ فِي الصَّحْفِ ، وَهُوَ لِلذَّكَ لَا يَفْكَرُ فِيهِ وَحْدَهُ ، بَلْ يَفْكَرُ أَيْضاً فِي الْجُمْهُورِ الَّذِي سَيَقْرَأُهُ . وَشَوْقٍ مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ يَنْفَصِلُ فِي مَدِيحِهِ عَنِ الشُّعْرَاءِ الْقَدَمَاءِ : الْعَبَّاسِيِّينَ وَغَيْرِهِمْ ، فَقَدْ كَانُوا لَا يَفْكَرُونَ إِلَّا فِي الْخُلَفَاءِ وَالْأُمَرَاءِ الَّذِينَ يَمْدَحُونَهُمْ ، فَإِنْ فَكَّرُوا فِي غَيْرِهِمْ فَإِنَّمَا يَفْكَرُونَ فِي الطَّبَقَةِ الْمُسْتَنْتَبَةِ الَّتِي تَحِيطُ بِهَوْلَاءِ الْخُلَفَاءِ وَالْأُمَرَاءِ مِنْ بَطَانَتِهِمْ وَحَوَاشِيهِمْ . أَمَّا شَوْقٍ فَلَا يَفْكَرُ فِي أَثْنَاءِ مَدِيحِهِ فِي عَبَّاسٍ وَحَاشِيَتِهِ وَحَدَمَا ، وَإِنَّمَا يَفْكَرُ أَيْضاً فِي الْجُمْهُورِ أَوِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُهُ فِي الصَّحْفَةِ الْمُخْتَارَةِ الَّتِي يَنْشُرُ فِيهَا شِعْرَهُ . وَنَفْسُ عَبَّاسٍ سَيِّدِهِ كَانَ يَفْكَرُ فِي هَذِهِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ شِعْرَ شَوْقٍ بِأَكْثَرِ مِمَّا كَانَ يَفْكَرُ أَسْلَافَهُ مِنَ الْأُمَرَاءِ . وَمِنْ هُنَا يَتِمَلَّقُ لَهُ شَوْقٍ هَوْلَاءَ الْقُرَاءِ ، وَيَحَاوِلُ أَنْ يَأْتِيَهُمْ بِمَا يَمْلَأُ أَنْفُسَهُمْ لِعَاجِبَاءِ سَيِّدِهِ وَوَلِي نَعْمَتِهِ .

وَنَحْنُ إِذَا اسْتَنْتَيْنَا مَدَائِحَهُ الْأَوَّلَى الَّتِي وَصَفَ فِيهَا حَفَلَاتٍ أَقِيمَتْ فِي



قصر عابدين ، وصوّر فيها الحمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ،  
ويأخذ في تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيده ، فهو لا يصنع القصيدة  
لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيلٌ إلى ذلك كثيرة ،  
فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار مَلابسة شعبية ، أو وقف يشيد  
بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز  
وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقى يعتمر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن  
يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من « شوقياته » وهو يشتمل على أكثرها يجدد يربط  
دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن  
يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة  
بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويُحْتَفَلُ بافتتاحها .  
وكأنما يريد شوقى أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد  
أن يكون له مكانه . واقرأ قصيدته فيه « وداع فروق <sup>(١)</sup> وتهنئة العيد » فإنك  
تجدد يَدْخُلُ في نسيجها خيوطاً ترزع المصريين ، وخيوطاً أخرى ترزع  
العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التي تهّم المصريين فتتضح  
في مثل قوله :

عروس الشرق مصرٌ ولا أبالى      لقد شَبَّتْ وما بلغ الرضا  
أخذت بِشُورَى الحكم فيها      وما تألو مناهجَه اتباعا  
تُدْرَجُها على ذُلِّل يباح      من الأحكام سَنًا واشتِراعا  
وأنت مُنِيلُها ما تبغيه      وأكرمُ من يروم لها النفاعا

وكانه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أعدّ بالعلم سُودَدَها فلانى      وجدتُ العصرَ علماً واختراعاً

وشوق بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يَرْضَى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس، أما عنه فلائنه يغنى له غواطفه، وأما عن عباس فلائنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه، فهو يَشْرِك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياساتها، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله. وعلى هذا النحو بَشَّ شوقى فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على أذن الشعب، وكان يرتاح لسماعه، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير. ولا ريب فى أن شوقى كان يتملق بهذا النغم الشعب وعباساً جميعاً، فهو ينال به الحظوة لدى الطرفين. ولم يكن يكتفى بالحظوة عند المصريين وحدهم، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفروق، وكان يصطاف فيها عباس، ويتغنى فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية، فجعلها الترك عبانية إسلامية، وينتزع القرصة، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن ينبلوا التعصب والفرقة بينهما، فيقول:

أَدَارَ مُحَمَّدَ وَتُرَاثَ عِيسَى      لَقَدْ رَضِينَاكَ بَيْنَهُمَا مَشَاعَا

فَهَلْ تَبْدُ التَّعَصُّبَ فَيْلِكَ قَوْمٌ      أَيْمُدُ الْجَهْلُ بَيْنَهُمُ النَّزَاعَا

ومعنى ذلك أن شوقى فى مديحه، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مدَّ تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى. وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية، فقد كانت تُؤَلَّفُ قديماً للفرد، ولم تكن تُؤَلَّفُ للجمهور، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها: أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله، فكل ذلك لم يكن يَعْنِيهِ لسبب بسيط، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام.

ولذا إذا كان شوقى قد حوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء. ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

في بعض قصيدهه ، ولكن من يتصفح مجلده ينحاز عن التذلل والبكاء  
ويبت اللوعة إلى التذكير في الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة  
ملائي بالأوصاف والآلام . ويسترسل في هذا العنصر الإنساني حتى يُخرج  
القصيدة من حيز الرثاء الشخصي إلى حيز إنساني عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل  
كل عربي ، سلوته وعزاه وما يساعده على أن يصبر حزنه وشقاه وأوجاعه  
النفسية ، كأن يقول في رثاء جدته :

وَهَذَا الْمَرْءُ فِي أَيْدِي الرُّوَايِ      كَنَعَثِ الْمَرْءِ بَيْنَ النَّاحِيَاتِ  
وَمَا سَلِمَ الْوَلِيدُ مِنْ اشْتِكَاوِ      قَهْلٍ يَخْلُو الْمَعْرُ مِنْ أَذَاةِ  
هِيَ الدُّنْيَا قِتَالٌ ، نَحْنُ فِيهِ      مَقَاصِدُ لِلْحَسَامِ وَلِلْقَنَاقِ  
وَكُلُّ النَّاسِ مَدْفُوعٌ إِلَيْهِ      كَمَا دُفِعَ الْجَبَانُ إِلَى الثَّبَاتِ  
نُرُوعٌ مَا نُرُوعُ ثُمَّ نُرَمَى      بِسَهْمٍ مِنْ يَدِ الْمَقْدُورِ آتِ  
ويقول في رثاء أمين الرافعي :

إِنَّمَا الْعَالَمُ الَّذِي مِنْهُ جِئْنَا      مَلْعَبٌ لَا يُنَوِّعُ التَّمْثِيلَا  
بَطْلُ الْمَوْتِ فِي الرُّوَايَةِ رُكْنٌ      بُنِيَتْ مِنْهُ هَيْكَلَا وَفُصُولَا  
كَلِمَا رَاحَ أَوْ غَدَا الْمَوْتُ فِيهَا      سَقَطَ السُّتْرُ بِالْمَدْمُوعِ بَلِيلَا

وليس هذا العنصر في رثاء شوقي جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم ،  
ووسَّعه المتنبي ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراتبه ، إنما الذي نلاحظه  
أن شوقي استغل هذا العنصر في رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ،  
حتى يعمق في قرائه إحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك  
في هذا العنصر حيكماً كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبي كما يسلك تقدراً اجتماعياً ، وهو في  
كل ذلك تلميذ المتنبي .

وبذلك يصبح الشخص في أكثر مراتي شوق ليس غاية في نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوق على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثل في الخلق مستعينا في كثير من الأحوال بعبر التاريخ وينقد اجتماعي طريف . ومرثيته في مصطنع كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر في شعره ، بل على أن الميت في مراثيه يصبح كالثروة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه — وكان صديقا له — شيء يجري على هامش أما الصميم فبث الحكم وبث الخلق السامي ، واستخراج العبر والعظات ، واسمعه يقول :

الناس جاري في الحياة لغاية ومضلِّلٌ يَجْرِي بغير حِنا  
والخُلْدُ في الدنيا وليس بهينٌ عَلَيَّا المراتب لم تَتَّعْ لجبان  
المجد والشرف الرفيعُ صحيفةٌ جُعِلَتْ لها الأخلاقُ كالعنوان  
دَقَّاتُ قَلْبِي المرءَ قاتلةٌ له إِنْ الحِياةَ دَقَّاقٌ وثَوَانِي  
فَارْفَعْ لِنَفْسِكَ بعد موتك ذِكْرَهَا

فالدُّكْرُ لِلْإِنْسَانِ حُمْرٌ ثَانِي  
للمرء في الدنيا وَجَمُّ شُؤْنِهَا مَا شَاءَ مِنْ رِبْعٍ وَمِنْ خُشْرَانِ  
فهي الفضاءُ لراغبٍ مَتَطَلَّعٍ وهي المَضِيقُ لمؤثرِ السُّلْوَانِ  
النَّاسُ غَادٌ فِي الشَّقَاءِ وَرَائِحٌ يَشْقَى لَهُ الرُّحَمَاءُ وَهُوَ الهَانِي  
وَمُنْعٌ لَمْ يَلْقَ إِلَّا لَذَّةً فِي طَيْهَا شَجَنٌ مِنَ الْأَشْجَانِ  
فاصْبِرْ عَلَى نُعْمَى الْحَيَاةِ وَبُؤْسِهَا نُعْمَى الْحَيَاةِ وَبُؤْسِهَا سِيَانِ

وكل ذلك إنما أراد به شوق أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بإعجابهم ، وحتى يجدوا في شعره ما ينقش عن آلامهم ، بل ما يملأهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده فى مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسع محيط مراثيته . ولم يكن يُبعد فى هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما فى ظروف الميت الخاصة ، وإما فى ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمتها فى حياة الأفراد والأُمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قسبياً عرض لاتحاد الفرعين فى شجرة الوطن المباركة : فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عام " رداء " حزيناً يلف به رثاءه على نحو ما نرى فى رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى فى أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تُفْجَعُ به الإنسانية من مثل قوله ،

يا وَجَّحَ وَجْهُهُ الْأَرْضَ أَصْبَحَ مَأْتِماً      بعد الفوارس من بنى حَوَاءَ  
يتقاذفون بذات هَوَلٍ لم تَهَبْ      حَرَمَ المسيح ولا حِمَى الْعَلَرَاءِ  
من مُخَدَّنَاتِ الْعِلْمِ إِلَّا إِنِهَا      لَأَتَمَّ عَوَاقِبُهَا عَلَى الْعُلَمَاءِ

وتوفى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحول حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المحترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لا يزال يبحث عن مهد وثير يقدم فيه مراثيته لقرائه . وقد تحوّل بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فن ذلك أنه كان يرى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعى ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سكتوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفكّ الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أَمِينَ الْحَقِيقِ أَدَيْتَ حَتَّى      لَمْ تَخُنْ مِصْرَ فى الْحَقِيقِ قَتِيلَا  
لَسْتُ أَنْسَاكَ قَابِعا بَيْنَ دُرُجَيْهِ      لَكِ مُكِبًّا عَلَيْهِمَا مَشْغُولَا  
تُنْشِدُ النَّاسَ فى الْقَضِيَةِ لَحْناً      كَالْحَوَارَى رَتَّلَ الْإِنْجِيلَا

ماضيًا في الجهاد لم تتأخر تَزِن الصَّفَّ أو تقيم الرُّعِيلًا<sup>(١)</sup>

ما نبألى مضيتَ وحدك تحمي حَوْذَةَ الحق أم مضيت قبلا

وزاره في مرثية عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفاً وطنياً ، لم يقفه شوقي نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فإن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة « مشروع ملتر » واستخدم في معارضته علمه بالقانون ، إذ كان أستاذاً بمدرسة الحقوق . واستغل ذلك كله شوقي ، ولم يُؤارِ ، بل صرَّح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويمسكونه لهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحظ في مرثية أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفي ، وتمَّ عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفي بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيّه ، فراه بقصيدة عبرت أربع تعبير عن مصر المهزونة في فلة كبدها وعن شقائها ونواحيها ونشيجها ، استلها بقوله :

شَبِعُوا الشَّمْسَ ومالوا بضُحَاها	وانحنى الشرقُ عليها فبكَاها
جَلَلُ الصَّبْحِ سَوَادًا يَوْمُها	فكَانَ الْأَرْضُ لم تخلع دُجَاها
انظروا تلقوا عليها شَفَقًا	من جراحات الضحايا ودماها
وتروا بين يديها عِبْرَةً	من شهيد يقطر الورْدَ شذاها
ما دوت مصر بدمعٍ صُبِحَتْ	أم على البعث أفاقَتْ من كَراها
صرخت تحسبها بنت الشرى <sup>(٢)</sup>	طلبت من مقلب الموت أباها
أرغُنْ هامَ به وجَدانُها	وأذانٌ عَشِقتَه أذناها

واستمرَّ شوقي يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة ، وهو في أثناء ذلك

(٢) بنت الشرى : أنثى الأسد.

(١) الرعيل هنا : الجماعة.

يعرض للمقادير وما تصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجماً من النجوم لأصابته ، فهي تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردّها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة السحّاء ، ويتمثّل خوفو ومينا وأن حياً لم يفته حظٌ من خطاها ولا فات عيناً نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم ييك شوق زعيم مصر ومن اشتركوا في حركتها الوطنية أو في سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربي ومن شاركوا في حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرةٌ أو عشيرةٌ تلمّ بنبيها عند كلّ مصابٍ وهو يضمن مرأى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمنها مصيبة هذه الأوطان فيهم مستلهما مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاجساً بالمواعظ والعبر ، محمّساً للشباب ، نالهاً أشجى نواح وأبكاه . وقرأ قصيدته في فوزي القرّى أحد زعماء ثورة دمشق ، فسترها تحوّل هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثير مبلغاً عميقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامي الذي أصابوا به قلب هذا البلد العربي ، بل أصابوا به قلب العالم العربي كله ، يقول :

يا وَيَحْهُمْ نَصَبُوا مَنَاراً من دمٍ يوحى إلى جيل الغدّ البغضاء  
جرّحٌ يصيحُ على المدى وضحيةٌ تتلمّس الحرية الحمراء  
واعتصر من ذلك الحادث على عادته الحكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولة عمر المختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا بكفيانه ليوسّع آفاق مرائيه ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لبّ العالم وخفقت قلوب أبنائه لهم ، قرّئ ( فردى ) الموسيقار الإيطالي المشهور

في أواخر القرن الماضي ، ورثى تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكية ، وأفاض في تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبي العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولعانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهو يفتح رثاءه بقوله :

قَفْ عَلَى كَنْزٍ بِبَارِسَ دَفِينٍ      مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَالَى وَثَمِينٍ  
وافتقدَ جوهرةً مِنْ شَرَفٍ      صَدَفَ الدَّهْرُ بِتَرْبِيهَا ضَمِينٍ  
قد توارثَ فِي الثَّرَى حَتَّى إِذَا      قَدَّمَ الْعَهْدُ تَوَارِثَ فِي السَّنِينِ  
ثم يقول :

نَزَلَ الْأَرْضَ وَلَكِنْ بَعْدَ مَا      نَزَلَ التَّارِيخَ قَبْرَ النَّابِغِينَ  
شَدِيدَ النَّاسِ عَلَيْهِ وَبَنَوْا      حَاطَطَ الشُّكِّ عَلَى أَسْسِ الْيَقِينِ  
لَسْتُ تُحْصِي حَوْلَهُ أَلْوِيَّةَ      أَمِيرَتِ أَمْسٍ وَرَايَاتِ سُبُحِينِ  
نَامَ عَنْهَا وَهَى فِي سُدُنِهِ      دِيدِبَانُ سَاهِرُ الْجُضْنِ أَمِينِ

وما يزال يتحدث عن أعجابه وشروقه وصعوده إلى كبد السماء ، ثم انحداره وغروبه في أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سخية يستنبت فيها شوق ما يريد من أمثال الدهر حِكْمَهُ .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون ووقف على روما وبكى حضارتها الدائرة وشرائعها وقياسرتها وأشرفها ودار شيوعها ، كاسياً ذلك كله ثيابَ عبءٍ وعظَةٍ .

ويخيل إلى الإنسان أن شوق لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتهزها ، فهو يرثي فيكتور هيجوفى ذكره المئوية ، وهو يرثي محمد على زعيم مسلمى الهند . وفي كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن ، وأن يُسْمِعَ صوته في آفاق



العالم كله عن طريق الصحف التي تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتد إلى ما لا نهاية .

ومن يتصفّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ في وضوح أن شوقي لم يترك مناسبة إلا ودون فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالثناء والمدح على عادة شغراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم في كل حادثة وفي كل مسألة طارئة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تنويع ملك إنجلترا لإدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية في ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة في الاحتفال بأمين الريحاني حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حينئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة في المطرية ، وخامسة في سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح في الأزهر ، وسابعة في الاحتفال بأحمد حسنين بعد عودته من رحلته في صحراء ليبيا ، وثامنة في الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت في الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر في الجزء الثاني فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر في سنة ١٩١٤ ، وثانية في شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة في مسجد أبي صوفيا ، وخامسة في غاب بولونيا ، وسادسة في المرأة العثمانية ، وسابعة في وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة في ميدان الكونكورد ، وتاسعة في زيارة مصور لمصر ، وعاشرة في معرض الأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالثناء ، ولكن اقرأ في الجزء الرابع فستجد قصيدة في افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية في الاحتفال بوضع الحجر الأول لمؤسسة بنك مصر ، وثالثة في افتتاح دار للبنك ، ورابعة في افتتاح دار أخرى ، وخامسة في مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة في حريق ميت غمر ، وثامنة في خطبة لغلبيوم جاهل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة في حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقي ، وعاشرة في تحية غليوم الثاني لصالح

الدين في القبر ، ثم طائفة من الخصوصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار الجزيرة سنة ١٩٣٢ وكان شوقى لم ينس الأغلال القديمة التي كانت تضيّق أفعه وتقلّ رقبته ، وكان يعرض له كثيراً في المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال في قصيدة « مشروع ملر » :

من يخلع النيرَ يعيش بُرهةً في أثر النيرِ وفي نسبه

على كل حال يوضح هذا الاستعراض لقصائد شوقى التي نظمها في المناسبات أنه أكثر في هذا الاتجاه ، وإنما جره إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور في الشاعر المصري الحديث ، فهو يتابع الحوادث والأخبار في مصر وأوروبا ، ويتعبد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافي بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبراً يعصف بقرآنه احتال لم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا واليسفور وكوكسو أو جكسو ولبنان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نملك في أنه كان أجدى على شوقى وعلى الشعر العربي أن يتحول إلى موضوع إنساني عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو بصور متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع لإهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر للقيادة تاريخها القديم ، فأطال نفسه في فرعونية حتى بلغت آلاف الآيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضيئة عثرنا أو حصلنا عليها في تاريخ شعونا الغنائى الحديث .

على أن للمساءلة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يعدّ « الموت » الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً في هذا الشعر أن يُنظم بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته في عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرتبهم أو يعلمهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث ، فقد طرأ ما حوَّله من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكت بأشياء كثيرة في تكوينها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوقي ذلك كله وتغنى به على قيثارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوقي نَمَّى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعرَ واقعه وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكننا ننسى فشوق كان يحس من أعماقه أنه حلقة في السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا في القليل النادر ، حقاً عنده حكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء في الحياة وما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب في ذلك كله انسياب النهر الذي يشعر الإنسان أنه ينبع وينصب في اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره ينحس كثيراً في أفضاض ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغي أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفياً كما تصور ، ولا يقع عليه أى واجب من واجبات الصحفي في عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يخلق في أجواء الفن العليا منفصلاً عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . وإننا لنأسى لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقي التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأسى لهذا الفيض العظيم من نيلنا الذي يتلاشى ويفنى سنوياً في البحر المتوسط دون أن تفيد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فسر النيل يُنشئ في الوادي جنات ورياضاً ويساتين ، على الرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوقي يُعَدُّ شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ، لا يزال يبتُّ الحياة والنضرة فيها ، فإذا الشاعر العبقري قد سواها آيات رائعة بفضل شاعريته وما تُسبِّغه على هذه المناسبات من معان وما تعتمده

من أفكار وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة، فليس هناك سُدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتال به على توسيع محيط المناسبات أن يُدْخَلَ فيها عنصراً من الوطنية ، ويعمُّ ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصري صديق الذي طار في سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوق لا يبارى في وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يُكثَر من الانزلاق إليها في مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى في قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن يتبّه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوربا ، كما ذهب في قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والمجد في الأرض فإن ضاقت في السماء .

ولم ينحسر بوطنياته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرّض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطني ، وأيضاً تعرّض للنساء ومشاركتهن في الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرّض فيها للحرية ، وذُلَّ القيد والعبودية ، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثّل ذلك في « ملك الكنار » تمثيلاً بديعاً .

ولا تظن أن شوق نسي العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكتساب والسعى في مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماءاً للمصانع وغداً ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن يتوبون عنهم في البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم التحلّ مثلاً وأن ييكرؤا للرزق كالطير جيئاً وغداً . ولا أراي أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة التحل » إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة ، وقد صور أروع تصوير بناء

الامة النشيطة المثابرة التي لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالملكة مُسْتَمَرَّة ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تلعب خِفَافاً وتُجى موقرة ، تجتلب الشمع وتؤديه مسكرة .

ولم يكن شوق يستندُ شعر مناسباته بهذا العنصر الوطني فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى في ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته، وهو موضوع لم يعرفه القدماء، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره في الطيارين والطيارات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء، وقد تحدثت عن الغواصات غير مرة، ومن شعره فيها :

وَدُبَابِيَّةٌ تَحْتَ أَلْبَابِ بِمَكْمَنٍ      آمِنٍ تَرَى السَّارَى وَلَيْسَ يَرَاهَا  
هِيَ الْحَوْتَ أَوْلى الْحَوْتَ مِنْهَا مَشَابِهٌ      فَلَوْ كَانَ فُلُودًا لَكَانَ أَخَاهَا  
عَوْرَةٌ إِذَا غَاصَتْ، غَدُورٌ إِذَا طَفَّتْ      مُلَمَعَةٌ فِي سَبْحِهَا وَشَرَاهَا  
تَبَيَّتْ سُفْنُ الْأَبْرِيَاءِ مِنَ الْوَحَى      وَتَجَنَّى عَلَى مَنْ لَا يَخُوضُ رَحَاهَا  
فَلَوْ أَدْرَكَتْ نَابُوتَ نُوْحٍ لَسَلْطَتْ      عَلَيْهِ زُبَانُهَا وَحَرٌّ حُمَاهَا<sup>(١)</sup>  
وَلَوْ لَمْ تُخَيَّبْ فُلُوكَ نُوحٍ وَتَخَجَّبَ      لِمَا أَمِنَتْ مَقْلُوبُهَا وَلَظَاهَا  
فَلَا كَانَ بَانِيهَا وَلَا كَانَ رَكْبُهَا      وَلَا كَانَ بِحَرٍّ ضَمُّهَا وَحَوَاهَا  
وَأَفْ عَلَى الْعِلْمِ الَّذِي تَلْعَنُهُ      إِذَا كَانَ فِي عِلْمِ النَفْسِ رَدَاهَا

وعلى هذه الشاكلة كان شوق يستهدف كل جديد وكل حادث في عصره ، ولم يترك خيراً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبياً إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل — تسعفه شاعريته — بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التي تنتظره ، وكأنه لم يَبْقَ لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السفنح وينحجزوا دون الغاية ، بل لعلهم نفسهم قد أحسُّ أنه لم يَبْقَ لبقته وشعره في هذا النوع

(١) زباني العنق: قرنبا. حمها: جمع حمة: الإمرة التي تلدغ بها.

إلا أن يهبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنميه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد ، وكان العالم الذى استهوأ واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

## ٤

## الغناء والمغنون

يرتبط الشعر العربى فى عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه أُلّف ليُصنَحَبَ بالغناء والموسيقى ، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني موسوعته الضخمة فى شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم يُغَنِّ فى شعره ، إما فى حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال فى الأندلس .

وإذا تعقبنا شوقى ديوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً من أعماقه حين يتوفى نابغ من نابغهم فى مصر ، ولذلك تعددت مرثيته فى الممتازين منهم ، فهو يرثى عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثى عبد الحى المتوفى سنة ١٩١٢ ، وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم فى ذكره على نحو ما نرى فى رثائه لسيد درويش وسلامه حجازى . وكل من يقرأ هذه المراثى يلاحظ دقته فى وصف المغنى وغنائه ، بل لكأنه كان يعرف الغناء العربى معرفة خبرة ودراسة لأصوله ، واسمعه يقول فى عبده الحمولى :

يُخْرِجُ المالكين من حشمة المُلْدِ      لِيُؤْتِسَى الوُقُورَ ذَكَرَ وقاره  
 (بصبأ) يُذَكِّرُ الرياضَ صَبَاءُ      و(حِجَازٍ) أَرْقًى من أسحاره  
 وغنائه يُدَارِ لَحْنًا فَلَحْنًا      كحليثٍ النديم أو كعقاره  
 وأنينٍ لو أنه من مشوقٍ      عرف السامعون موضع ناره

زُفَرَاتُ كَأَنهَا بَثُّ قَيْسٍ      فِي مَعَالَى الْهَوَى وَفِي أَخْبَارِهِ  
يَسْمَعُ اللَّيْلُ مِنْهُ فِي الْفَجْرِ يَالِيهِ      لَوْ فَيُضْغِي مُسْتَهْلَا فِي فِرَارِهِ  
وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحماس التي كانت  
تشمله حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصروهم ، وهذا طبيعي ،  
فقد خلُق شوق موسيقياً ، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتأليف الألحان  
الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مقنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ،  
فهو بسيلقته موسيقى الروح ، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر  
فقط بل أيضاً في أوروبا ، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ،  
وأنه كان يهترج حين سماع « سمفونيات بيتهوفن » وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ،  
واسمعه يقول في رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يَتَبَهَى عَلَى الْمَاسِ بَعْضُ النَّحَاسِ      إِذَا ضَمَّ أَلْحَانَهُ الْغَالِيَةَ  
وَتَحْكُمُ فِي النَّفْسِ أَوْتَارُهُ      عَلَى الْعُودِ نَاطِقَةً حَاكِيةً  
وَتُبْلَغُ مَوْضَعٌ أَوْتَارُهَا      وَتُنْفِثُ سِرِيرَتَهَا الْخَافِيَةَ  
وَكَمْ آيَةٍ فِي الْأَعْصَانِ لَهُ      هِيَ الشَّمْسُ لَيْسَ لَهَا ثَانِيَةَ  
إِذَا مَا تَنَادَى بِهَا الْعَارِفُونَ      قُلُ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ مِنْ غَادِيَةِ<sup>(١)</sup>  
فَلَمَّا هَمَسُوا بَعْدَ جَهْرِهَا      فَخَفَقَ الْحُلَى عَلَى الْغَانِيَةِ<sup>(٢)</sup>

وتركزت عناية شوقي بهذا كله أخيراً في مقنيه محمد عبدالوهاب الذى نفع  
في روح صوته ، وأطار اسمه في الآفاق ، وقد تعرّف عليه في سنة ١٩٢٤ إذ  
قُدِّمَ له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى في « كازينو سان استيفانو »  
بالاسكندرية<sup>(٣)</sup> ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه  
وألحقه ببركته .

(١) غادية : سحابة مطرة . (٢) الغانية : الحسنة . (٣) ابى شوقي ص ١٣٥ .

وعلى هذا النحو وجد شوقي المغنى الذى يلزمه فى عُدواته وروحاته  
لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا<sup>(١)</sup> وإلى الشام<sup>(٢)</sup> فكان  
يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يشركه أحياناً  
فى تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية  
حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوق وقدرته على تمييز الأصوات وتلويح الموسيقى ،  
وقال : « لأنه لم يكن يبيع لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .  
ولا نرتاب فى أن شوقى هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الاستفادة من الموسيقى ،  
الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدح بهذا الصوت الباهر ، ولأنه ليصفه  
فى رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن فى ملك فؤاد بلبل لا لم يُتَحْ أمثاله للخلفاء  
ناحل كالكرة الصغرى سرى صوته فى كُرّة الأرض الفضاء  
والحق أن كلاً أكل صاحبه ، واستنفد خير ما عنده من موهبة وفن ،  
فكان شوقى يصنع الأغاني ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام  
والألحان ، وبذلك تآزر شوقى معه فى إخراج هذه الأصوات البديعة التى يترنح  
العالم العربى كله طرباً حين تترنُّ فى أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه  
الأغاني كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْنَاكَ جَفَاءَ مَرْقَدُهُ وَيَكَاهِ وَرَحْمَ عُدُوهُ<sup>(٣)</sup>

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرقاتاً  
من حديثه عن تأليف شوقى لأغانيه ، وهى أغان تملأ بالعلوبة وتفيض بالأنغام  
الموسيقية ، حتى لكأنها تغنى نفسها من مثل أغنيته :

علموه كيف يجفؤ فجفاً ظالمٌ لا قيتُ منه ما كفى  
أنا لو ناديتك فى ذلةٍ هى ذى روحى فعظها ، ما احتفى

(١) شوقى لشكيب ص ٤٩ . (٢) اتى عشر عاماً ص ٥٣ . (٣) عوده : زواره .



وطبيعى أن تتكامل الموسيقى الشعرية فى هذه الأغاني، فقد ألقت من أجلها. لم تؤلف للإشاد ، وإنما ألقت للغناء ، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى ، وكأنما شوقى يوسوس إليه فى جرس ألفاظه بالنغمة الحلوة التى يريد بها منه، وما يزال يستنده ويمحطه حتى يتألف اللحن الساحر ، ومن بديع هذه الألحان لحن (زَحَلَة)، وهو يجرى فى شعر شوقى على هذا النمط :

يا جارة الوادى طربتُ وعادنى      ما يشبه الأحلام من ذكراكِ  
مثلتُ فى الذكري هوالكِ فى الكرى      والذكرياتُ صدى السنين الحامى  
ولقد مررتُ على الرياضِ بِرَبْوَةٍ      غنَّاء كنتُ حيا لها ألقاكِ  
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى      حتى ترفقُ ساعدى فطَوَّالكِ  
وتأودتُ أعطافُ بانكِ فى يدى      واحمرُّ من خفَرِهما خَدَّالكِ  
ودخلتُ فى ليلين: فَرَعَلِكِ والنَّجى      ولثمتُ كالصبح المنور فالكِ  
وتعطلتُ لغةً لكلامٍ وخاطبتُ      عينيَّ فى لغة الهوى عيناكِ  
لا أمسٍ من عمر الزمان ولا غَدٌ      جُميع الزمان فكان يومَ لقائكِ

وكان شوقى يؤلف مثل هذه الأغنية التى تؤثر بموسيقاها فى كيانتنا العاطفى تأثيراً قوياً، ثم يأخذها محمد عبد الوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقى . وكان كل شيء فيه يعدُّه لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلوة موسيقية ساحرة من جهة ثانية ، فتألف الفنان ، والتقى الشاعر بمغنيه ، وأخذ كل منهما يعتصر أدوات فنه، شوقى يعتصر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتصر المقامات والسلام الموسيقية، وكل منهما يسكب فى روح صاحبه شتى ضروب الطرب والفرح .

وما من شك فى أن هذا التألف أثر فى شعر شوقى لامن حيث تأليفه للأغاني ، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية، فكأنّ كلا منهما كان يؤثر في صاحبه من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى ، وكان يستخرج منه خير إمكاناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوقي لم يكن يفكر لأغانيه في نفسه وفي محمد عبد الوهاب فحسب ، بل كان يفكر أيضاً في الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب في أغانيه كانت تسجّل في « أسطوانات » وكان يذيعها في حفلاته المختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوقي لم يكن يقصد في أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب ، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية واللحن في الفضاء ، بل يرسلانها إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التي لم يكن من الممكن أن يتزع شوقي نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن يتزل من سماء ألفاظه الجزلة التي ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغاني شوقي تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنعيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعي لأن شوقي في شعره إنما يخاطب الطبقات العليا في الشعب أى أنه لم يتزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربي، بل ظل فيما يمكن أن نسميه جواً أرسطوالياً . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أو السامع تبييناً دقيقاً .

وإذن فشوقي على الرغم من أنموجه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التي عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا في الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً في أبعد سماء ، لا يدنو ولا يسف . يؤثر فيه الرأي العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرسطوالياً .

ولعل في هذا ما يوضح كيف أن شوق لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شعبياً كاملاً ، تطور به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومناجمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهي بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقي ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من تناول الجمهور ، حتى يغنى بها المثقف ويغنى بها السوق ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوي في شعره إلا قليلاً ، أما كثرتها فتتحد إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .

ونحن شوق في هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جداً من خطوته الأولى ، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة في أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافي . وشوق في هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدد ، فقد سبقه ابن قزمان الأندلسي في القرن السادس للهجرة إلى صنع الأزجال الشعبية وكتب ديواناً رائعاً وضع لها فيه منهجاً سار الشعراء من بعده في دروبه .

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقي على أنها ثورة على أصول موسيقاه ، فقد ظل حياته ، إلا شطراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات الموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبه عن طريقه الذي رُسم له منذ الزمن الأقدم : حقاً إنه صنع موشحات أو ما يشبهها في قصيدتيه : « تحية للترك » و « صقر قریش » ولكن الموشحات لا تختلف في فوقها العام عن ذوق الشعر العربي فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنع في نفس مصانع اللغة الفصحى بكل رواسبها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بديع . أما الرجل فإنه يخرج إليه شوق آخر حياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل التي لا يزال يتبع دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة التي حوَّلت مجراه ، فإنه ارتبط بمغنٍ يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنى

يفنى ذلك الشعر لنفسه وشوق شاعره وحدهما ، بل كان يفنيه للشعب ، وقد أليف الشعب في غنائه أن يستمع إلى أدوار و «مواويل» وأزجال ، وإذن فليترل شوق إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسع هذا التطور ، حتى يكسب الشعب ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذي يصدق شعره ، ويملاؤه به القضاء أنعاماً وألحاناً .

ولكن لا تظن أن شوق حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الفن والعناية الفنية ، فهو فنان بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوق كما قلنا في غير هذا الموضع يُعنى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة . واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خيل » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشاً وفاض على سواد الخيملة

لمح كلمح البياض من العين الكحيلة

والليل سرح في الرياض أذم بغرة جميله

فأزجال شوق كشعره تعتمد على التنعيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولد معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوق ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتي من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء في شعره أو في أزجاله ، حتى ليخيل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التي خلقت لتوضع في الموضع الذي يراه .

على كل حال أبدع شوق في أزجاله كما أبدع في شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغي أن نقولها فهي أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه القصيدة بالشوق والحنين وبكاء الحيين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى في زجله المعروف الخاص بالنيل إذ أبى إلا أن ينحو به نحواً حسياً ، واسمعه يقول :

النيل نجاشي حليوه أسمر  
عجب للوثة ذهب ومرمر  
أرغوله في إيدته يسبح لسيده  
حياة بلادنا يا رب زيده  
قالت : غراي في فلوكة وساعه نزهة ع المية  
لمعت ع البعد حمامة رايحه على المية وجايه  
وقفت اتادى الفلايكي تعال من فضلك خذنا  
ردّ الفلايكي بصوت ملايكي

قال : مرّحبا بكم مرحبتين دي سئنا وانت سييدنا

هيلا هوب هيلا

جئت الفلوكة والملاح ونزلنا وركبنا  
حمامة بيضا بفرد جناح تودينا وتجبنا  
ودارت الألحان والراح وسمعنا وشرعنا

هيلا هوب هيلا

ومن يستمع إلى وصف النيل في أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل المشهورة للشاعر ويظن أنه سيفي بأعجاد مصر ومفاخرها ، ولكن شوق لم يلبث أن وصف رحلة أو نزهة في النيل ، دارت فيها الألحان والحمر .  
وحقاً إن شوق لم يفصح في هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حسية شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحمر . ومن الحق أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لترفه دخلا في هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس في حياته ، وإنما عرف النعم ، حتى لكأنه كان يعيش في فراديس الجنان .

وكنا نتمنى لو أن شوقي أحسَّ صميمَ الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرًا في الشعب ويطلبوا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لانتجها مباشرة إلى التغنى بهومه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذي كان يُنْتَحَت كايوس الاحتلال الإنجليزي ، والذي كان كلما سار في طريقه ارتطم بصخور اليأس ، والذي كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل وتور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقي في أغانيه الفصححة والعامية بؤسه وشقاءه وآماله وآلامه .

ولعل في هذا ما يدل على أن شوقي على الرغم من وطنياته وشعره السياسي وأزجاله وشعره العامي لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يحمره أو يحمله من أثقال غلاظ . وقد يكون في ذلك ما يغضُّ من عبقرية شوقي ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنياته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقي هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربي الذي بدأ منذ الفتح الإسلامي ، فقد استنفد في شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرنا ، حقاً أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شيء لا يعرفه الشعر العربي القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والزلزال والثراء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خُلف شوقي عليه وسَّع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، وما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكتلنا يديه أبواب الشعر الغنائي العربي ، وكان ينبغي أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما في موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما في أنواع مقايير للشعر الغنائي كالشعر التمثيلي أو القصصي . ورحم الله أبا الملاء ، فقد سمع ابن هاني الأندلسي ،

فقال ما أشبهه إلا برحى تطحن قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقي ، وأقرأ في شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الخالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار والمخترعات ليتغنى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم في حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الرقيق الذى يصور حياة القرية مثلاً ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص يعيش فى حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟ .

ولعل الغريب أن شوقي نفسه أحس ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر الغنائى الذى كان يردده ، واتجه إلى المسرح ، فألف له تمثيليات ، لا تزال مناط التقدير والإعجاب

## الفصل الرابع

### المسرحيات

#### ١

#### مقومات في المسرحيات

وأما شوقي ينهى بالشعر الغنائي المألوف عند العرب إلى الغاية التي كانت تنتظره ، وقد أخذ يحاول التحليق في أفق جديد يُشَبِّت فيه مهارته وحلقه في الشعر والغن ، وكان هذا الأفق حُلُمًا ذهبيًا لكل من تحدثوا عن التجديد في عصره ، وتقصّد أفق التمثيل وسارحه . وما هي إلا أن يرفرف الشاعر في هذا الأفق وجوه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان البحر غالباً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تَطْنَحِي على المسرح المصري ، ولم تكن تَمَثِّل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تَمَثِّل عليه حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف عن «كشكش» و «الكسار» . ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازي ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوقي في أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عدّوا ذلك منه جلا نبياً ، وخاصة أنهم رأوه يتّبع إلى حد بعيد سُنَنَ المسرحيات الأوربية . ومع ذلك فقد صبّ عليه بعض النقاد جام غضبيهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد شكّف شوقي سبع مسرحيات : ست مأس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه في شعره الغنائي لاحظ الجمهور ، فقد لاحظته أيضاً في مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مأس من مأسه تسرّض العاطفة الوطنية في المصريين وهي : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثاً أخرى تسرّض المواطن العربي



والإسلامية، وهي: مجنون ليلي، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصري شعبي .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات في غير تحيز يراها — إذا استثنينا ملهاته — ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوق كتبها بروح الشاعر الغنائي . وقد مرت بنا في الفصل الثاني مسودتان لفصل من مجنون ليلي ، ورأينا كيف أن شوق كان يكتب مناظر الفصل في شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قررنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور في المسرحية وجدناها تعدل تعديلا كبيرا ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وضعت في الفصل أوضاعا مخالفة للمسودتين .

وفي ذلك دليل قاطع على أن شوق شغل — وخاصة في مآسيه من مثل مجنون ليلي ، بالغناء عن التمثيل، أو قل إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

والمأساة عنده كما هي في الغرب تعتمد على فصول ، وتقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يساق في فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهّد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تحل ، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعا يكشفون عن أنفسهم بأنفسهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونعد منذ المنظر الأول في المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التي ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك يتخذ في خيوط من الحوار والحركة ، وهي خيوط تعرض علينا الدوافع والتزعات والمواقف والانفعالات ، وخاصة لبعالي المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفى أثناء المواقف المختلفة نَطَّلَع على صفات الأشخاص ، وتندرج أمامنا حوادث المأساة فى حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة فى الصراع الذى يقومون به ويتقبلون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجرى معهم فى متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة. وهذا كله يعنى أن شوق أقبال على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمرح القرنى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخلون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرسقراطية ، فهى لا تُعنى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض فى الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً لأنها كانت ترتفع فى لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأعجب شوق بذلك كله ، ونسج فى مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين، وفكر فى أن يشخص حياة ملوك مصريين، فلمعت فى خياله قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخرج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصرى أو التاريخ العربى ، فأخرج «على بك الكبير» الذى حاول الاستقلال بمصر فى أثناء الحكم العثمانى، كما أخرج «قمبيز» الملك الفاريسى الذى فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج «عنترة» و«مجنون ليلى» و«أميرة الأندلس» .

وشوق فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فى القرن السابع عشر، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدُّ بلغة بليغة، ليس فيها شيء من العبارات اليومية المبتذلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية، فقد جاءه منها اعتداده بمعاطفة الحب فى كل مآسيه ، فهى تتوهج فيها وتشتعل اشتعالاً واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصها بروايته : «مجنون ليلى» .

على كل حال شوق يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالخرب بين أنطونيو وأوكثافوس، وبين قمييز والمصريين، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبي الذهب، لا نشاهدها على المسرح، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين. وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوقي.

وتلك هي نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية، ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلالاً من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة وفي مكان واحد، وتلور كلها حول موضوع واحد. وعلى هذه الأسس كانت تُولف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها في صنْع مسرحياتهم، وهو ظن واهم، لم يتنبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون، وقطّعين الشعراء إلى أن اليونان لم يكنوا يتقبلون بها، فانفكروا عن وحدتى الزمان والمكان، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع.

وجارى شوقي الرومانتيكيين في ذلك كما جازاهم وجارى من جاء بعدهم، بل جارى شكسبير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مآسيه، وهى عناصر لا نجدها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم، وسار شوقي على هذه السنة في مآسيه، فأجرى فيها تياراً فكاهياً، وإن كان غير حاد، وإن تقطّع أحياناً، فقد عمد إليه في غير مبالغة.

على أننا نلاحظ أن فكاهته في الغالب لفظية، وهى في الحقيقة موضوعة بحيث تُرضى اللوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة. أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلل المواقف التى يتعرض لها الشخص، فقلما نجده عند شوقي لاختلاف الأذواق واختلاف الأمزجة.

وشوق لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الفكاهة ووحدة الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً في وحدة الموضوع إذ قد يُدخل بين قصتين في مأساة واحدة ، وهو تدخل قلما تفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى في مصرع « كليوباترا » إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها ، وكما نرى في مسرحية « على بك الكبير » إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبي الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها في الوقت نفسه ، وهو لا يدرى أنها أخته .

وشوق في هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التي تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التحام الحوادث في القصة الأساسية، ولا تنصيبها بشيء من الاضطراب . ويدخل في هذه التزعة الرومانتيكية عند شوق أننا نجده مثل أصحابها لا يُحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً، لأنهم ذاتيون في تمثيلاتهم، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء مثليين ، إذ تغطي الذاتية على الموضوعية . وطبيعي أن لا يكون عندهم تحليل نفسي ، لأنهم لا يحللون، وإنما يغشون العواطف في غلو ومبالغة ، وهكذا كان شوق في مسرحياته .

ولعل القارئ يعجب الآن من أن شوق لا يستغل مقدرته الغيرية في تمثيلياته ، فقد قلنا في الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غيرياً في شعره الغنائي ، وإنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد ، فما باله لا يستغل هذه المقرة في مسرحياته ؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالنموذج الرومانتيكي في التمثيل طغى على استعداده . وأيضاً جرت له إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية ، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل .

على كل حال نحن لاثرتاب في أن من يقيم مأساه على هذه الأسس الغريبة المختلفة متخياً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصبح أن يوصف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلي .

فشوق دَرس، على ما يظهر من عمله، المسرح الأوربي، واختار لنفسه منه أصولاً وقواعد. وهذا من حقه فهو فنان شاعر، له الحق في أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده، ما دام قارئه يجد متعة ولذة في عمله، وما دام يقيّله به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه.

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية في غير مسرحية عامداً، كما خالف بعض العادات العربية في «مجنون ليل» و«عنترة» وذكر المخالفة الأولى مفاخرًا في التعليقات التى ذيل بها مصرع كليوباترا. وإنما فاجر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأبأها التاريخ، صاغها لا مستهترة أو قل بغياً ترتضى عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، وكأنها تريد أن تغفر برومان طريق المكر والخداع، بعد أن أحمأها الظفر بها عن طريق القوة والبأس.

وشوق في ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات في الغرب، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية، وإنما يحافظون عليه، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية، وإنما حسب حقائقهم التاريخية، فهم أشخاص منفصلون عنهم، لهم استقلالهم، ولم حرياتهم، ولم مجالهم الحقيقى الذى يحرون فيه ويستبحون، وهم يصورونهم كما هم في ذاتهم، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن.

ومعنى ذلك أن شوق لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين، ولا شك في أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخى، فالقن شيء والتاريخ شيء آخر، ولكى يكون حكمنا عليه سليماً من حيث الفن ينبغى أن نقبسه بمقاييس فنية خالصة. ويحتم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربي الذى نشير إليه، أساس الحيايد في

المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب في أن هذا كله من حقّه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقي في «عجّون ليلي» و«عنترة» بعض العادات العربية كأن نراه يفتتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدّم فيه ليلي إلى أترابها ابن ذريح الشاعر الحجازي ، وليست هذه السنّة عربية قديمة ، إنما هي من سنن حياتنا الحديثة . وبجانب هذه السنّة سنن أخرى اختلطت على شوقي لبعده البيّنة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنّة وأمثالها تُقبل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص في تمثيل العادات العربية لم يأت شوقي قاصداً ، إنما الذي أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية لإرضاء للشعور الوطني . ولم يحاول أن يُرضي المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أَرْضاهم أَوْقَلَ أَرْضَى الذوق العربي بإحداث تيار أخلاقي يجرى في جميع مسرحياته ، فكلّيو با تراعى ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متديّنة ، تصلّى لربّها ، ولم يحاول شوقي أن يصوّر رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من التّبرّل والوقار . وقد أتى أن يُسميت ليلي بعد قرانها إلا وهي حلراء ، وأشاد بعفاف آمال ، ونصّر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة « على بك الكبير » .

وهكذا يجرى في مسرحياته تيار أخلاقي مهم تُنصّر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوّي في نفوس الجمهور العناصر التي ترغّب في عمل الخير . ولا ريب في أن هذا المتزعّم يُحمّد لشوقي ، لأنّه أَرْضَى به جمهوره من جهة ، ولأنّه أخذ على عاتقه أن يقوّي خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتّى لا يخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملّله النفس ، وإنما يأتي به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغي أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تعجز الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين ، يدعون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة ، ويحجرون على السنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهي جديدة ، جدت في القرن الماضى وهذا القرن ، وجدتها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمن حق الشاعر أن يخرج عليها ، بل لعل ذلك واجبه ، فهو لا يعيش منعزلاً عن الحياة ومسئولياتها الخلقية .

لذلك كان شوقي موفقاً جد التوفيق في جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته ، وبثه على لسان شخصوه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولاً به من قديم ، وكان يلذعه في قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهبطت له الآن القرصة ليواجه به الجمهور ، ويلذعه في صور مجسمة تجسماً قوياً ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح في التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جو المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم في عواطف الشخصوس والامهم .

وهذا التيار الأخلاقى فى مأسى شوقى كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحنة ، وهو تيار أراد به ، على ما يظهر ، إرضاء الجمهور الذى تعود أن يستمع فى المسرح المصرى إلى قطع ملحنة على نحو ما هو معروف عن مسرح الشيخ سلامة حجازى . ولعل شوقى كان يريد أن يثبت ظفروه ونجاحه لا فى الفن التمثيلى فحسب ، بل فى فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه فى أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحد الحوافز على أن يتجه هذا الاتجاه فى مسرحياته . وحقاً كان يوجد فى المسرحية اليونانية الحوار والغناء ، ولكن الغناء كان يتفصل ، إذ كان يليه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقبة على فصول المسرحية وتتغنى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنااته ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن

لا نغضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة في فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء ، فيُخرجون الغناء من المسرح التمثيلي ، ويقتصرُون هذا المسرح على الحوار ، وأحسوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلي ، فخصوه «بالأوبرا» ، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى ، ولا تكون القصة هي الهدف ، بل تكون وسيلة لا غاية ، فالغاية أن يستمتع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا في أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس .

وإذن فأوبرا بالحديثة وُجدت فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالاً تاماً ، فهي حوار خالص بين الممثلين ، ووُجد فيها بجانب ذلك تمثيل غنائي « في الأوبرا » وتطور العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائي تطوراً منفصلاً . وكأنما رأى شوقي ذلك ، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائي ، لسبب بسيط ، وهو أنه ليس عندنا « أوبرا » ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربي .

حينئذ وجدنا شوقي يعتمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء ، مسرحياته تكثر فيها المواقف التي يُقَطَّعُ فيها الحوار ، حتى تُعْطَى الفرصة للموسيقى والتلحين . وكل ما يمكن به الدفاع عن شوقي أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذي تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صور من التلحين والغناء . وأيضاً فإنه لم يكن يأتي بهذه المواقف الغنائية في المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار ، بل كان يحاول أن يندخلها فيه ، وكان يحاول على ذلك بجهد كثيرة .

ومهما أطلعنا الدفاع عن شوقي في هذا الجانب من مسرحياته قلن يعفيه ذلك من أنه قصّر ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلاً خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائي ، فقد جئت اتجاهاته في هذا الصدد على حواره ، وأصابته بغير قليل من التراخي والفتور .



وهذا الجانب هو أخشى ما يخشاه المخرجون المحدثون، فإن التهور والتراخي حين يصيان الحوار، ينتهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفتك، فالحركة لا تتوالى متدفقة مسرعة، بل تقف أحياناً، وتجمد أحياناً، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم.

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذي تشغله، إذ كلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين، ثم هي تجري في شكل متوتر سريع، حتى تجلب انتباه النظارة، وحتى يستغرقوا فيها وفي شخصياتها وأفعالهم وأقوالهم. ولذلك كان كل عاقل يحول بين التوتر والسرعة بُعداً حياً في المسرحية مهما أريد به من تسليّة النظارة، بل هذه التسليّة نفسها تُعَدُّ رغبة شاذة من الشاعر، فهو ليس بصدد تسليّة خارجة عن حوار مسرحيته، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة.

وهي قطعة محدودة في المسافة الزمنية التي تشغلها، ومحدودة في نفس الموضوع والحوادث والوقائع التي تجري فيها، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشي فيها على حافة هوة، والأحداث تجري به مسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى تروديه في الهوة. ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويبرز في أثناء ذلك في أقواله وأشعاره لاعل لسان البطل وحده بل على لسان الشخص عامة.

وهنا هو العيب الثاني في مسرحيات شوقي، إذ نراه يُطِيل في جزئيات الحوار، فهو لا يَسْمَى إلى الإيجاز والتركيز، بل يُطِنب كثيراً، وكأنه لم يتسّر ما ضيقه الغنائي، فهو يستمر على لسان بعض الشخصيات استرسالاً، لا يشك سامعها أنه إنما يستمع في أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي.

ومعروف أن المسرحية ينبغي أن تغلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، وشوقي ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ بميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تُصَيِّح خالدة في نفوس الناس.

والشخص لا تتال الخلود بالشعر الكثير يُجبريه الشاعر على لسانها في

الحوار، بل قد يُجترى على لسانها شعراً قليلاً، ومع ذلك يميزها وعمداً بالحياة، لأنه جسّمها في أذهاننا وتحت أعيننا تجسّماً تامّاً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوق كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يسجّر مع التعبير عن العواطف إلى آماد طويلة، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المتدفق ، بل تبطئ ببطأً يقلّ ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها في أحوال كثيرة يصيبها غير قليل من البطء، وخاصة أن شوق يُعنى بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائي لا من حيث الامتداد العاطفي ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كلّ ما أصاب مسرحيات شوق من شعره الغنائي ، فقد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائي المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية، ولم يفرّق بينهما ولا أقام حواجزاً وسلوداً . وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجري في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذي يلحنه « الكورس » ، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوق فلا فارق بين القطعة الممدّة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القوافي .

ومعروف أن الشعر الغربي الحديث لا يهتم بالقوافي ، وقد ألف شكسبير مسرحياته من شعر مُرسل . فكان من الطبيعي أن يفكّر شوق في ذلك وأن يُنظم النظر فيه ، لعله يتجرع وزناً للشعر التمثيلي الذي أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكّكه من عقال القافية ، فيدعه مرسلًا مطلقاً من القوافي ، ولكنه لم يفكر في ذلك، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائي، وهي الصورة التي ألفها الجمهور للشعر العربي .

وشوق حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصباغة الموسيقية للشعر الغنائى لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن ينتقل بينها جميعاً فى مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمز مثلنازه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك فى غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلوه بدون قيد ولا شرط . وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل مواقف ، فهو ينتقل بينها حراً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم يدعه على لسان الآخر ، بل قد يجرى على لسان شخص شعراً أو أبياتاً من وزن خاص ، ثم يترأى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقي تبدو كأنها تجمع لبحور مختلفة أوزانها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظ فى قوافى المسرحية ، فهو ينتقل فى القوافى كما ينتقل فى الأوزان والبحور ، حسبما يترأى له . ومن الصعب حقاً أن نطالبه بقافية واحدة فى المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة فى التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحلل من القافية ، فأولى لشوقي أن لا يتمسك بقافية بينها .

على أن هذا الجانب عند شوقي قد عرّضه لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ فى نقد العقاد لقمبيز ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المشهورة : « أما عن التمثيل فقد غنّى شوقي فأطرب وأثّر ، ولكنه لم يُمثّل » ، لأن التمثيل لا يُرْتَجَل ارتجالاً ، ولا يُهْتَمُّ عليه ، وإنما هو يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء <sup>(١)</sup> .

ولا ريب فى أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقي غنّى ، ولم يُمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنّى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل

أن يتطلع إطلاعاَ منظمًا على كتابات الإغريق وتمثيلياتهم وتمثيل المحدثين أيضاً<sup>(١)</sup>. وشوق لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدمُ النماذج اليونانية ، وإن من حقّه أن يخالف هذه النماذج في قواعدهما ، ومن قبله خالقها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرها . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة ، وإذن فلا حرج على شوق الشاعر العربى الشرق أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوربيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هى من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم .

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوق منشؤه الشعر التمثيلي في الأدب العربى<sup>(٢)</sup>. ومن حق هذا المنشوء أن لا يُفترط في السخط عليه . قد تكون عنده بعض عيوب ، ولكن ينبغي أن لا ينتهى بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غنى ولم يثقل ، بل نقول إنه مثل غنى ، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للفناء ، ولم يعطها عن غير قصد ، بل أعطاها قاصداً عامداً ، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه .

## ٢

## مآسٍ مصرية

نظم شوق ثلاث مآسٍ مصرية ، هى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير . وهى موزعة على تاريخ مصر في قديمه ووسطه . أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها في أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم . وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعرق هو القرن السادس قبل الميلاد حين

(١) حافظ وشوق ص ٢٠٢ .

(٢) حافظ وشوق ص ٢٢٤ .

غزا قمبيز مصر وضَمَّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتأخر حوادتها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر.

### مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هي أولى مسرحيات شوقي ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير في مسرحيته المشهورة « أنطوني وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقادها ومعاصريه تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب ، بل في الشعر التمثيلي أيضاً مقارناً إلى عظم كبير من أعلامه، وقمة شاهقه العلو من قيمه .

والمأساة موزعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابي وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيّف التي يكدّ بها الشعب حناجره ، إذاوحى إليهم من أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافراً مع أسطول أنطونيوزم أسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فتر إشارة كليوباترا من المعركة ، وغلب أنطوني على أمره . ويعلق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الموقعة وبحب أنطونيو وكليوباترا . وتواجههم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حابي ، وتُخبرهم أن مولاتها ستروور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أميها زينون . وتقبل كليوباترا مع وصيفتها هيلانة وشرميون ، وتُسمع هتافات الشعب المصري بالنصر ، فيتولاها دُعر شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتَسأل : مَنْ أذاع هذا الكذب الصُّراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأكاوليل والظنون ، وتحتلر لها ، فتقبل علرها ، ثم تأخذ في بيان موقفها ، وإذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيو ، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياض لإثارة لوطنها ، وكأنها لا تمشق أنطونيوزحله ، بل تمشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرّك المشاهد وتتأقّب الشخصوس ، وكل يمدُّ خيطاً في تصميم المأساة وفي التهييد لصراعها ، وما نلبث أن نلتقى في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدي كليوباترا ، وقد ظفر في موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكثافيوس . وتحفل كليوباترا بهذا النصر احتفالاً باهراً ، وفي أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّد على لسانها كلمات تجرّح قواد الرومان المشايخين لأنطونيو، فيثرون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقي لنا في الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص ، ويمهد تمهيداً طبيعياً للصراع ، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهي تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقها موزّع بين حبه لها وواجبه الحربى . وتمتدق أثناء ذلك قصة خفيفة لحب لم يتعمّد ، وهو حب حابى لهيلانة . ومن الوجهة المسرحية ييسّر هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخوص مسرحيته ، ووصفهم في أثناء الحوار وصفاً يميّزهم ويوضحهم ، بدون أن يفتعل ذلك أو يمتال فيه ، فكلّ في مكانه ، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع . وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهر حُشدت فيه كل فنون القمصيف واللهو من غناء ورقص وخمر . وفي مشهد نرى عرافاً يقرأ الكفّ ، وفي مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفي مشهد ثالث مغنياً ينشد فى الخمر أو فى الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التى تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو فى عبتها وفى مجونها ، حتى لتدعوه إلى التبرّؤ من رومة ، فيلبسها غير عاص لها أمراً . ويشد سخط قواد الرومان على أنطونيو ، ويسخّرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضموا لأوكثافيوس ، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة فى المسرحية وتتعمّد ، وهو تعمد طبيعى نشأ عما رأيناه فى الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانيين ، فهو تعمد مسبّب ، وتنهض به الحوادث فى المسرحية نهوضاً منطقياً ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويبرز شوقي ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانيين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لتهو أنطونيو نفسه طوال الليل لهُوَ يَنتهى فيه الحرب وواجهه الحربى وأنه مقبل فى اليوم التالى على معركة جديدة ، فلما النصر ، ولما الهزيمة الساحقة التى تدمر مجده وتدمر عشقه .

وشوق موفّق فى ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم فى المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول ، فقد هُزم أنطونيو أمام أوكتافيوس ، وانصرف عنه قواد الرومان ، كما انصرف عنه الجيش المصرى . ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوريوس عن هزيمته متحسراً نادماً على سيرته . ويفاجئهما فى أثناء حوارهما طبيب روماني يريد أن يؤذى شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو غير دَسَّ عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلاً من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيأدر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيقطعن نفسه بسيفه ، ويخرُّ على الأرض صريعاً . ويتنقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة يتأجى فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيره فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفر ربّتها إيزيس بالصلاة فى محرابها ، وترى أفاعى أنوبيس ، فتسأله عنها وعما تمجّه فى أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالمتون ؟ وهل يُصان الجمال ؟ وهل يُطفأ اللون ؟ وهل يُبْطِلُ الموت سحر الجفون ؟ وكيف يعضّ الثّاب ؟ وما شبح الموت ؟ . ويحييها الكاهن إجابات تحبّب إليها أن تموت عن طريقها حين تلهم الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيها بها ، حين يصبح تاج مصر فى خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدّم بسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندب ندباً حارّاً ، وفى أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويترقى غريمه ومن كان تحت الظنّ ظلّه .

وننتقل فى الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحرت أنطونيو ، ولا تزال فى شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرة إلى روما ، أو تهرب ، أو تتحرر عن طريق الأفاعي ؟ . وتتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد حابي يحمل إليها أفعى في سلة ، فتُسَرُّ لحيتها ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيوس من قبلها . ويفتحها مغن نشيد الموت ، وتقصُّ حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها في صدرها بين السحر والتحرر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتلى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحابي ، فيريان الثلاث وقد فارقن الحياة ، فيفرغ حابي لموت عشيقته هيلانة فرعاً شديداً ، فيناول الكاهن بسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى « طيبة » حيث يمضيان حياة حب وهدوء هنية . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانيه في أسرها وعرضها في ميادين روما وعلى شيخوها . ويخرج أكتافيوس ، ويُعزى شوق على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يختمه بقوله مخاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتم مصر لكن قد فتحتم بها لرومة قبراً

وهكذا تخمض المسرحية سلسلة ، كل فصل يل كل منظر متمم لما قبله وسعيد لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومثل كل شخص في مكانه وبصفاته .

ولاذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد لزيغها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوقي للتاريخ المروى عن كليوباترا مخالفة صريحة ، إذ عدَّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسة ومكرًا بأنطونيوس وأكتافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتماينا حتى تصبح مصر سيدة البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرَّت جنباً وغدراً بأنطونيوس . ويذهب شوقي إلى أن جيشها فرَّ من المعركة البرية ، ولا يقول



التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أوليوس الطيب الروماني في بلاط كليوباترا الذي يُضمر حقداً لأنطونيوس هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصنع ذلك من لدُنْ نفسه ابتغاء لإنجائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحى بذلك، حتى يخلو لها الجوّ بأكتافيوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيوس و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حيّة رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات، تدفع جسدها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقي المصرى ذلك، فأراد أن يبرّر فى مسرحيته بعضَ مواقف الملكة المصرية ، واضطّر إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصلواً من مصادر التاريخ ، بل هى قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقي قال كذا، أو قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقي كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قصص ، وفوق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ، ولكن شكسبير ليس مصرىً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقي اختلافاً تاماً ، فشوقي قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجواهر مثلاً شيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنيةً محبة للوطن المصرى تحبى له ولعرشه، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أموتُ كما حييت لعرش مصرى وأبذل دونه عرش الجمال

كما يقدمها سياسيةً محتملة ، تريد أن تظهر بروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظهر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لاغندراً بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتُ فترى شَطْرَ	رَأَى مِنَ الْقَوْمِ فِي عِدَاوَةِ شَطْرِ
بطلانها تقاسمها القُلُوكَ والجِبْ	شَ وَتَبَا الْوَعَى بِبَحْرِ وَبِرْ
وإذا فَرَّقَ الرِّعَاةَ اخْتِلَافُ	عَلِمُوا هَارِبَ اللُّغَابِ التَّجْرِ
فَتَأَمَّلْتُ حَالِي مَلِيًّا	وَتَلَبَّيْتُ أَمْرَ صَحْوِي وَسُكْرِي
وتبينتُ أَن رَومًا إذا زَا	لَتَ عَنْ الْبَحْرِ لَمْ يَسُدْ فِيهِ غَيْرِي
كنتُ في عاصِفٍ سَلَلْتُ شِراعي	مِنْهُ لَمَّا نَسَلْتُ الْبَوَارِجُ إِثْرِي
خَلَصْتُ مِنْ رَحَى الْقِتَالِ وَمَا	يَلْحَقُ السُّفْنَ مِنْ دَمَارٍ وَأَسْرِ
فَنَسِيتُ الْهَوَى وَنُصْرَةَ أَنْطُنْ	يُوسَ حَتَّى عَدَوْتُهُ شَرَّ قَلْبِي
عِلِمَ اللَّهِ قَدْ خَلَلْتُ حَبِيبِي	وَأَبَا صَبِيئِي وَعَوْنِي وَذَخْرِي
مَرْقِفٌ يُعْجَبُ الْعُلَا كُنْتُ فِيهِ	بَنْتَ مِصْرٍ وَكُنْتُ مَلِكَةً مِصْرَ

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيتها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب في أن هذا الاتجاه يُحمَد لشوق الشاعر المسرحي المصري الذى ينظم مسرحيته ودمُ الثورة لا يزال يغلي في عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحي أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن بلائم بينهم وبين الترعات القومية . ولا يمكن أن يُحتجَّ على شوقي بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحول هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فن حقه أن يحرف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ،  
وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .  
فشوق محق في الإطار الوطني الذي وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين  
في حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى في أثناء  
المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذي حدث أن الإطار  
استمر حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة  
التأليف المسرحي نجاحاً لا شك فيه . وقد وسع الإطار ، فلم يدمع خالصاً لكليوباترا ،  
بل أدخل معها مصريين مثل حابي والكاهن أنوبيس ، الذي أجرى شوق على  
لسانه حين طلبت منه أن يصلي على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر  
أبوه عالٍ ولكن فرعون أعلى وأكبر

وتتخلل المسرحية في أمكنة كثيرة تعليقات للمصريين على الرومان ، فيها  
حق ، وفيها سخط شديد ، وفيها ير بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما  
وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تغلب ، وإن  
غلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقب شوق في المسرحية على أسس المقومات التي مرت بنا فسنلاحظ  
أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوق في فرعونياته وتاريخياته هو الذي دفعه  
إلى هذا الاتجاه ، فتنسب بالمدرسة الكلاسيكية في فرنسا ، كما تشبه في الوقت نفسه  
بشكسبير . ومالاشك فيه أنه قرأ مسرحيته أنطوني وكليوباترا فيهما تشابه في بعض  
المنابر وفي بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوق مسرحية عن كليوباترا  
ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزي الذي نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده ،  
وقد اندفع يصور عاطفة الحب ، وكيف تغلبت في أنطوني على عاطفة المحب  
الحربي ، وهو في ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التي اهتمت  
في مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والخط الأوفر .

وداخل شوق منذ مسهل<sup>١</sup> المسرحية بين حُب أنطونيو وكليوباترا وحُب هيلانة وجاني ، وهي مداخلة لم تُفسد التصميم المسرحي ، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصري في شخص جاني والحب العنيف الطاهر في شخص هيلانة .

واختار شوقي « أنشو » مضحكاً للملكة ، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هي فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشويقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتبُ فوقى ولا منزلى      فما أنا سوسٌ ولا أنا فاز  
ويقول أيضاً .

إذا ما نفقت ومات الحمامُ      أبينك فرقٌ وبين الحمام  
ويقول كذلك :

الفارُّ في مكتبة القصر نطقُ  
يقول إن أسرقُ فزينون سرق  
همي في الجلد وهمه الورق  
يسطو على آثار كل من سبق

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غور<sup>٢</sup> ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتي لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهي لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تنفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوق في هذا الجانب لا يخلط بعيداً ، ولذلك كان يقل<sup>٣</sup> عنده التهم والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التي تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص في المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

تطفو على أقوال الشخص في أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تتابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق ، ولشوق العلى أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منطوية على مرارة .

وإذا كان الجانب الفكاهى فى المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آماذ بعيدة ، ويبدو فى وضوح فى أثناء تصويره للكلوباترا وأثناء ما يجرى على شفيتها من أقوال ، فقد اتهمت حبة الوادى فى عفافها وفى طهرها ، وصوّرت ذلك شوق على ألسنة الشخص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لتردّ هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخص لتسردّ ظنّها ، فإذا حابى الذى كان يكرهها يقول حين تتحرر :

الله يشهد أنى قد سدلتُ على ما كان من نزعات الرأى نسيانا

وأنى اليوم أبكيها وأندبها ولا أقيس بها فى الطهر إنسانا

أما هى فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوق غير قليل فى تصويره لعلّهرها ورشدها ، وكان تاريخها الحقيقى كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان من حولها ، بل على لسانها هى أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بغوايتها ، كأن تقول للكاهن أنوبيس تطلب منه الغفران :

ولى خطايا كثير لا تبرح البال ساعه

وظلّ شوق حائرًا فى المسرحية بين زكلاها وصوابها وبين غوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شىء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الخلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسية والخلاعة ، ولما لئراه بدخلها المعبد لتصلّى لربها ، عسى أن تطهر نفسها . وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينّة حائرة ، فتقول :

## إن الصلاة على شِدَّة الزمان مُعِينُهُ

وكل ذلك إنما يريد به شوق أن يُضفى على الملكة المصرية ثيابَ نُبلٍ ووقار ، وإنما جرَّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يَجْرَى أولاً فى شعوره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يعمل إنمّا أو من الصعب أن يجرده من الإثم ، فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضاً فى معان خلقية كثيرة تغمر المسرحية، وتتخلل الحوارَ فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض شخصه :

لا يَخْلُقُ الْعَالَمُ نَفْساً      وَلَا يُنْبِئُهُ هِمَّةٌ  
كَمْ عَالِمٍ فِي يَدِ الْجَا      هَلِينِ مُلْقَى الْأَزْمَةِ

أويقول :

وَقَدْ تَنْزَلَ الشَّمْسُ بَعْدَ الصُّبُوحِ      وَتَسَقَمَ بَعْدَ اعْتِدَالِ الضُّحَا

أويقول :

خَلَقَ النَّاسُ لِلْقَوَى الْمَزَابَا      وَتَجَنَّبُوا عَلَى الضَّعِيفِ الدُّنْيَا

أويقول :

وإن التَّهَوْتُ فَعَلُ الثُّغَالَا      بَ لَيْسَ التَّهَوْتُ فَعَلُ السَّبَاعَا

أويقول :

وَبَعْضُ السَّمِّ تَرِياقٌ لِبَعْضٍ      وَقَدْ يَشْفَى الْعَضَالُ مِنَ الْعَضَالِ

ونحو ذلك مما تكثر آياته فى المسرحية . وأيضاً تكثر الشطور التى تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهى أكثر من أن نغثل لها أو نثقبها . وقد كان شوقى قبل اشتغاله بالمسرح شاعرَ أمثال وأخلاق فحرى أن يستمر أثرُ ذلك فى مسرحياته وأن يُعشَى به لاذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم المبرزين بينهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعنى بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعانى الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفى أما كتبها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله فى المسرحية تيار لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوقى قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعياً لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير فى هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالاً يمتلئ بغنون الطرب ؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا      ما لروحينا عن الحب غنى  
غَنَّا فى الشوقِ أو غَنَّا بنا      نحن فى الحب حديثٌ بعدنا  
رجعتُ عن شَجُونِا الريحُ الحنونُ      وبعينينا بكى المَزْنُ الهتونُ

ويستمر فى الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة لاذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوقى بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمته كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيبَ وادى العَدَمِ      من مَسْزُولِ

لم تَمْشِ فِيهِ قَدَمٌ	لِلْعُدْلِ وَاِذْ خَلِي
أَنَا فِيهِ لِحَبِيبِي	وَحَبِيبِي فِيهِ لِي
يَا مَوْتُ مِلْ بِالْشَّرَاعِ	وَاحْمِلْ جَرِيحَ الْحَيَاةِ
سِرًّا بِالْقُلُوعِ السَّرَاعِ	إِلَى سُطُوطِ النِّجَاهِ
شِرَاعَكَ الْفَيْضُ	فِي لُجَّةِ التَّبْرِى
كَالْحُلْمِ فِي الْقُنُصِ	يَجْرَى وَلَا يَجْرَى
فِي ظِلِّ لَيْلٍ سَاجٍ	أَقْسَمَ لَا يَشْرِى
مُغْلَلٌ الدِّيْبَاجِ	مَطِيبُ السُّتْرِ
فِي يَقْظَةٍ يَظْهَرُ	لِي أَمَ أَرَى حُلْمًا
فُلُوكَ مِنَ الْجَوْهَرِ	يَخْرُقُ الظُّلْمَا
عَلَى الدُّجَى لِمَاخٍ	تَحْسِبُهُ نَجْمًا
لَيْسَ بِهِ مَلَاخٍ	يُسْلِكُهُ الْيَمَّا
أَضْوَى مِنَ الْفَجْرِ	فِي ظِلْمَةِ الْأَسْدَافِ
مِنْ نَفْسِهِ يَجْرَى	لَمْ يُجْرِهِ مَجْدَافِ
مَدُّ شِرَاعِ النُّورِ	يَا حُسْنَ مَا مَدًّا
كَالْوَلُؤِ الْمُنْشُورِ	لَوْ يَنْفَحُ النَّدَا
يَا لَكَ مِنْ زَوْرَقِ	مَلَّاحِهِ الْأَقْدَارِ
يَنْجُو بِهِ الْمُفْرَقِ	مِنْ لُجَّةِ الْأَكْدَارِ



وإنما نقلنا التشيد كله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نبوغ هذا الشاعر بل على عبقريته الفياضة وخياله الخصب . ولعلنا نعرف الآن السر في إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقي لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلئ هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للموقعة البحرية التي فَرَّتْ منها ، ونُطِّقُ الشاعر « بولا » بخمرية بديعة ، ووصف أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنبقة في أصيص . ودائماً ينثر شوقي أخيلة تلحم وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو يُنشد نشيد النصر الزائف :

يا له من بېغاو عقله في أذنيه

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بحمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالقطا الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها في أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها . واستمع إلى حابي يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافبوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضيء بأبواقهم :

واسمع البوق تجذ من أحرف الرقّ دويه

وكان من حظ شوقي وحظ الأدب العربي أنه بدأ شاعراً غنائياً ، وأنه بلغ الذروة في شعره الغنائي ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلي لم يفقد هذا الشعر عنده الخصائص البلاغية الشعر العربي ، بل استمر يجري في نفس الأوجعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التي عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لا نقف في صف الحملات التي وُجِّهت إلى شوقي لاستخدامه أوزان الشعر الغنائي ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظناً أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسموها شعراً ، ولأن يسلكوها حتى في عداد النظم . حقاً أطال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية ، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيهما طويلا في المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانك واغضى لفتاك أواه منك وآو ما أقماك

واستمر يسترحم روما أمه ، ويطلب منها الغفران لعقوقه ، باكياً نفسه ومجده ، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمه إليها ضمة الأم الحنون ، أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنم به عليه لرفاته . ولو أن شوقي استمر في هذه النعمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوقه لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال في ذلك ، وكان ينبغي أن لا يطيل ، بل كان ينبغي أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ، وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقي ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أنجاده فى سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقي أن يقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى ييكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين عزم على الرحيل ، فزاعها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها ، وتفتتح ذلك بقولها :

اليوم أقصر باطلى وضلالى وخطت كآحلام الكرى آمالى

وتستمرسل فى وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها الغفران ، وأن تُسَلِّد عليها ستاراً من رحمتها التى تسع الأحبة والأوامل جميعاً ، وتتفحص فتذكر الحياة ، وتقول :

وَحَلَاكِ مَا أَدْعُ الْحَيَاةَ جَبَانَةً      أَوْ ضَيْقُ دَرْعٍ أَوْ قَطِيعَةٌ قَالِي  
إِلَى انْتَفَعْتُ بِعَبْقَرِيَّ جَمَالَهَا      وَتَمَتُّتُ مِنْ عَبْقَرِيَّ جَمَالِي  
وَجَمَعْتُ بَيْنَ شَعُورِهَا وَعَوَاطِي      وَفَرَنْتُ رَحْبَ خِيَالِهَا بِخِيَالِي  
وَوَجَدْتُهَا قَدْ خَلَدَتْ أَبْطَالَهَا      فَبَسَطْتُ سُلْطَانِي عَلَى الْأَبْطَالِ  
بَنْتُ الْحَيَاةَ أَنَا وَتَشْهَدُ سِيرِي      مَا كُنْتُ عَنْ أُمِّي سِوَى تَمَثُّلِ  
مِنْهَا تَنَاوَلْتُ الرِّيَاءَ وَرَائَةً      وَأَخَذْتُ كُلَّ خَدِيعَةٍ وَمِجَالِ  
وَقَسَوْتُ قَسَوَتَهَا وَلَنْتُ كُلِّينَهَا      وَاقْتَسَمْتُ فِي صَدْدِي بِهَا وَوَصَالِي  
وَلَرَبَّمَا رَشَدْتُ فَسَرْتُ بِرَشْدِهَا      وَغَوْتُ فَأَغْوَيْتُ وَضِلُّ ضَلَالِي  
وَوَجَدْتُهَا حَبًّا يَفِيضُ وَلَذَةً      فَجَعَلْتُ لِلدَّاتِ الْهَوَى أَشْغَالِي

ويستمر شوقي . ولا ريب في أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسي شخصيته ممثلاً ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هي ، ونسى أنه يحاول في مسرحيته أن يدافع عنها، وأن يلبسها ثياب الرشد ، بل ثياب الطُّهْر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسي أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هي كما وضَّح ذلك في موضع آخر ، ونسى أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة عتالة قاسية ، ترشد حيناً، وتغوي حيناً، ويضل ضلالها ، فتجعل للدات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض في شخصية كليوباترا وفي صورتها التي أرادها لها شوقي ، وهو تناقض جاءه من أنه نسي موقفه وأنه ممثِّل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشرحين كان يجب أن يُقَطَّع . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغي أن لا نتخذهما دليلاً على أنه أخطأ الطريق في المسرحية كلها، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلي .

واستباح شوقي في هذه المسرحية كما استباح في مسرحياته الأخرى أن يُدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، يتنقل بينها كما يريد حسب حاسته الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافي ، فتنتقل بينها ، تارة يقول على الراء وأخرى على الباء أو على غيرها من الحروف محكماً في ذلك أذنه وذوقه الفني الذي صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوي الصعب الذي كان يتبعه أحياناً في قصائده ، واختار مستوى لغوياً جديداً ، يلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر في لين وهون وسهولة ، أو كأنه شراب مصفى اختلفت ألوانه بما يلمع على آنيته من أجنحة الخيال ، بل لكانه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

### قمبيز

ألف شوقي هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً في تاريخ مصر القديم ، بل لأنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته مصرع كليوباترا « فقد أدار شوقي بصره في العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة في تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهي مأساة قمبيز التي ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كل شيء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصر قمبيز ملك الفرس ، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوقي في هذه المأساة يستغل قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يهبى بابنته ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم

يرسل بابته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل ابنة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبه بجليّة الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفر من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابط إغريق يدعى فانيس ، ويولى وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يُطلعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويغويه على فتح بلاده ، ويهون له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسى ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر فى غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نيتاس ، وتعلق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلب نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكو لتاسو حظها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وفداً يحطّ بها من أبيها ، وتعلن فى تصميم عزمها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرّها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليست جبر القدر بما شاء ، فلن تحوّل عن عزمها . وتدخل نيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستقلد الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قمبيز حتى تغدّى البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نيتاس على فرعون ، وتؤدّى إليه رغبها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز . وتذكر له نيتاس أنها تضحى بنفسها كمروس النيل التى يختارها الكهان للقاء كل عام ، وهى تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعم الوادى ، وإنها لتقول فى نهاية هذا المنظر :

وما لى لا أعطى الحياة إذا دعت بلادى ، حياى للبلاد وما لى

وشوق يضع تحت أعيننا فى هذا المنظر الخيوط الأولى للصراع وما سيجد من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابته ، بل سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسه يبادلها حباً بحب فى أثناء حكم أبيها ، وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونغضى في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد الفرس ينتظر ردةً أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفي شجاعتهم وعزتهم وفهم ، كأن يقول أحدهم : لهم مثل ما للأشد بالجنس عزة صواري الفلا عند الأسود كلاب هم الشهب والناس الجنادل والحصى ويبرئ الثرى والعالمون تراب وكل الذي صاغوا من الفن آية . وكل الذي قالوا هدى وصواب وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجند فيها ، كأنما هي ملك بلا حائط ولا عمد ، وإنهم ليطنون أن عاصف بلادهم يمر عليها عاجلاً أو آجلاً ، فلا يبقى ولا يندر . ويتركون هذا الحديث إلى ما يروونه في أحلامهم ، ويقبل تأسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون وتنتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسي وترد تنتاس مرحبة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهتئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقيم فرعون للوفد الفارسي وليمة فاخرة مدّت عليها ألوان الطعوم والخمور المختلفة . ويستعرض شوقى في أثناء الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وصفاً بمرون على الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتهم إلى ما تنجّ به مصر في تاريخها القديم من أحاديث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام ، ويدخلون في أزياء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل العروس عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليُحيل عصيهم أفاعى فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها المازفات يرتلن نشيد فرعون ، وفي أيديهن الصنج والدفوف ، وهن يرقصن في أثناء ذلك . وفي جانب من البهو الذي ضمّ الوليمة تعاتب تنتاس الحارس تأسو على غدره وعدم وفائه . وفي ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتزة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم ليقول لصاحبه مينا :

تأمل القصر مينا وانظره أرضاً وسماً  
انظر تر الإغريق فيه ه هم لفيف العظما  
ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تأمل القصر خوفو أفبه من مصر شئ  
أليس فرعون فيه كانه أجنبي

ويتغير المكان . وتدخل في الفصل الثاني مدينة سوس الفارسية ، وننظر في حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تتي المصرية تصلح من رأس نيتاس وتمشط شعرها ، ويدور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفي الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالماً أحبه جهنم الهوى وإن غدر  
ومن هجرت وطني لأجله حين هجر

ولا نكاد نمضي حتى نسمع ضجعة وصياحاً . وتُطلى الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل في الساحة . وتنام الملكة وتحلم بشر مستطير يقع في وطنها ، وترى فانيس القائد اليوناني الذي طرده فرعون في شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه . وتقصر حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذي رأت إنما هو ثقل أكله وظل طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نيتاس وهل هي نفرت حقاً ، وتراوغه الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحييه ويحييها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيهتف بفانيس ، وتحاول نيتاس أن لا يدخله إليها ، ولكن الملك يصير ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهي تارة

توسل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وثارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدته ، ففانيس سيكون هادى الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القطيع اختلفت فيه الجلود . وفى أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية فى قلب تيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها فى صفه وصفت قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباه ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أَأُوطِي خَيْلَ الْفَرَسِ مَهْدِي وَمَلْعِي  
وَأُشْعِلُ نَارَ الْفَرَسِ فِي أَيْكَةِ الصَّبَا  
وَأُغِيدُ سَيْفَ الْفَرَسِ فِي صَدْرِ أُمِّ  
إِذْ لَا أَوَى جَدِّي السَّمَاءَ وَلَا أَبِي  
وَأَفْضَلُ مِنِّي كُلُّ ذَاتِ مُلَاعَةٍ  
وَرَاءَ حَقُولٍ أَوْ وَرَاءَ تَلَالٍ  
تَهْشُ عَلَى شَاةٍ وَتَحْمِلُ جَرَّةً  
وَتَمْشِي عَلَى الْوَادِي بِغَيْرِ نَعَالٍ  
وَيَحْمِلُ إِلَى قَمْبِيزَ رَسْلًا أَتُوا مِنْ مِصْرَ نَبَأَ وِفَاةِ أَمَازِيسَ ، فَيَصْبِحُ غَزْوُ  
مِصْرَ أَمْرًا مُحَقَّقًا . وَتَهْتَفُ تَيْتَاسُ : وَطَنِي يَارَبِّ لَا مُسَّ بِشَرٍّ ، كَمَا تَهْتَفُ حِينَ  
يَقَالُ : قَدْ مَاتَ فِرْعَوْنُ مِصْرَ ، وَتَهْتَفُ مَعَهَا الْوَصِيفَةُ : « تَعِيشُ مِصْرُ وَتَبْقَى » .  
وَيَتَغَيَّرُ الْمَكَانُ . وَنَدْخُلُ فِي الْقِصَلِ الثَّلَاثِ فَرَى فِي أَوَّلِ مَنَازِلِهِ نَفْرِيثَ تُكَلِّمُ  
بِنَفْسِهَا فِي النَّيْلِ مَتَحَرَّةً حَتَّى تَغْسِلَ ذَنْبَهَا الْعَظِيمَ ، إِذْ أَحْبَبَتْ نَفْسَهَا وَقَذَفَتْ بِوَطْنِهَا  
فِي الْهَافِيَةِ . وَنَمُضَى إِلَى الْمَنْظَرِ الثَّانِي حَيْثُ نَرَى جَمَاعَةَ مِنَ الْمِصْرِيِّينَ يَتَحَدَّثُونَ عَنْ  
بَعْضِ قَمْبِيزَ وَجُنُودِهِ الَّذِينَ أَفْسَدُوا فِي الْبِلَادِ . وَيَنْصَرِفُ الْمِصْرِيُّونَ وَيَدْخُلُ  
قَمْبِيزَ فِي زَوَارِئِهِ وَقَوَادِهِ ، وَيَسُوقُونَ لَهُ أَسْرَى مِنَ النَّوْبَةِ فَيَقْعُوعُهُمْ ، وَيَفْكَ وَثَاقَهُمْ ،  
فَيَرْقُصُونَ رَقْصَةَ الْحَرْبِ ، وَيَنْشَلُونَ بَعْضُ الشَّعْرِ . وَيَبْلُغُهُ أَنْ بِسَامَتِيكُ يَجْمَعُ  
الْبِلَادَ لِلثَّوَرَةِ ، فَيَكُونُ بَيْنَهُمَا حِوَارٌ تَظْهَرُ فِيهِ عِزَّةُ فِرْعَوْنَ وَكِبَرِيَاؤُهُ وَاعْتِرَازُهُ بِوَطْنِهِ  
وَقُدْرَتُهُ عَلَى الصَّمُودِ لِلغَازِيَنِ دُونَ أَنْ يَسْتَطِيعُوا مِنْهُ ذُلًا أَوْ قَهْرًا ، وَإِنَّهُ لَيَقُولُ :



رُوَيْدَكَ يَابْنَ كَسْرَى قَفْ تَمَهَّلْ فَعَادَةُ مَصْرَ تَقَهَّرْ قَاهِرِيهَا

ويتوعدده فمبيز بالقتل غداً ، فلا يلدل ولا يهين . وتظهر نيتيأس تريد أن ترد عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوياتُ جنونه التي حدَّثنا عنها بعضُ شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه النوبات في الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يُقتلُ :

قَدْ خُنْتُ مَصْرَ وَخُنْتُ سَادَاتِي بِهَا لَكُنْى مَا خُنْتُ قَطُّ بِلَادِي وَيُعْرَضُ عَلَيْهِ شَابٌ نَائِرٌ هُوَ تَأْسُو الْخَارِصُ ، فَيَأْمُرُ بِقَطْعِ رَأْسِهِ . وترى ذلك نيتيأس ، فتكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تراجع ، وقد صممت على الثورة والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضِّع ذلك ، فتقول :

وَالآنَ إِلَى طَيْبَةٍ وَالصَّبِيذِ لَحْشِرِ الدَّعَاةِ وَحَشْدِ الْجُنُودِ  
وَقَهْرِ الْعَدُوِّ وَإِزْغَامِهِ وَقَلْبِ الْمَغِيرِ وَرَاءِ الْحُدُودِ

ويستمر قمبيز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آيس معبود المصريين أن يُؤتَى به ، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين قرنيه . وحيثئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تملوف به ، ويدْعُرُ دَعْرًا شديداً ، ويقول مناجياً ربه :

إِلَهِي مَا تَرَى عَيْنِي خِيَالَاتٍ وَأَشْبَاحُ  
وَقَتْلَى قَدْ غَدَوْا حَوْلِي وَقَتْلَى غَيْرِمِ رَاحُوا  
وَجَرَحَى جَانِبُوا ثَوْبِي وَجَرَحَى غَيْرِمِ صَاحُوا  
هَذِي عَوَاقِبُ بَغْيِي هَذَا الْقِصَاصُ الْمَتَّاحُ  
لَا بَدُّ مِنْ عَذَلٍ يَوْمٍ يَرْتَدُّ فِيهِ السِّلَاحُ

وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشدُّ هياجه ويشدُّ صياحه ، ويطيب

له في ساعة من ساعات جنونه أن يتحمر ، فيتناول الخنجر ويطعن به نفسه ، وكأنما حوّل آيس معبود المصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثار أكرم ثار لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لأيس ، ويستزلون منه البركات والرحمات . وبذلك تنتهى المأساة ، وإنما أطلنا في استعراض قصورها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمييز في الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد في مخالفات شوق لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقمييز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حمل على اعتراف شوق بعروس النيل . والعقاد حق في أن شوق لم يتعمق دراسة تاريخ قمييز ولا دراسة تاريخ مصر في تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوق أخطأ في ذلك ، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها في صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها وثيقة للتاريخ المصرى الفارسى في هذا العهد ، وفرق بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يعتمد عليهما في التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكفى شوق أن يعترف له العقاد كما اعترف في مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التى ملأ بها الإطار فليس من الضروري أن تكون صحيحة كل الصحة ، إنما يكفى أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلتها وحوادثها . وفي كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر في التاريخ وقد يكون له في تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر في تركيب المسرحية وفي تأليف صراعها وبث حركتها والنهوض بها في أثناء الحوار والأقوال والأفعال .

والحق أن شوق حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر في إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر في إرضاء الشعور الوطنى المصرى ، وقد نقلنا في أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفسُ بطلتها المصرية تفتاس قدّمها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول في المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيزَ وناره

جئت أفدى وطنى من دَنَسِ الفتح وعاره

وفى كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حاراً . قد يَلام شوق لأنه أجرى على لسانها في قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذى لا يزال عالقاً بقلبها . أما بعد ذلك فهي مثال رائع من أمثلة الفداء لوطنها . ونفس تاسو الذى بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف المهمة فى أول المسرحية نراه فى آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبى ، فهو يحرّض على الثورة ، وهو يُقتلُ فى سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن فى نفريت الأنانية التى لم يكن يهمها وطنها فى أول المسرحية ، والى كانت تُعلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

لِيَجْرِ بما شاء تاسو القضاء لِيَجْرِ بما شاء تاسو القَلْبُ

لَتُخَسَفَ بقوم عليها البلادُ لِيَسْتَخِرَ النيلُ أو ينفجرَ

فأما أنا فسأبقى هنا وإن غضبتُ فارسَ والنَّجْرَ

نفريت هذه لاتلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولّى وجهها نحو النيل وتتحرّ فيه ، لعلها تغسل أنانيّتها حين فضّلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى فانيس الذى خان مصر وفر عنها نراه يقرر حين يُقتلُ أنه لم يكن بلاده !

ومن الغريب أن يُلام شوقي على هذه المواقف لشخص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لأم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفق بين المسرحية وهدفه القوي ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدفاً شوقي وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شيء يؤخذ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخص والحوادث ، فقد أراد شوقي أن يصور مصر قبل الفتح الفارسى وفى أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع المساحة فى الزمان والمكان ، وأنها ينبغي أن تختار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخص ، وتتركه ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفى فى مسرحيته بتصوير نفريت وإياها الزوج من قبيبز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمد عليه مسرحيته ، أو كان يكتفى بتصوير قبيبز فى مصر بعد الفتح وعُدّ وأنه على العجل آيس ، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصلاً ومناظر وشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغى أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تم له تعليقات وطنية مختلفة تُلْهَب الشعور القوي فى نفوس نَظَّارته . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخص هذه المسرحية فى أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخص مسرحيته السابقة ، ويتضح ذلك فى قبيبز الذى سُمِّيت المسرحية باسمه ، والذى يُعدُّ بطلها الأول ، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا فى أنوار كافية ، فبينما تملحه وصيفة نيتاس المسماة تيتى ، وتردُّ عليها سيلتها :

صدقْتِنى ، هوزين الشباب      إله القنا قمر الغيب

إذا غلبتُ فى القتال الملوك      وفى السلم عزٌ فلم يُغْلَبْ

نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قبيبز ابن كسرى      أنا وحشٌ أنا غول

فصورته في المسرحية على الرغم من جنونه الذي انتضح أخيراً صورة مهترّة ، وإنما جاء ذلك شوق من كثرة الحوادث والشخوص التي تنزّخر بها مسرحيته ، كما جاءه أيضاً من غنائيه وأنه يتزج نزعة رومانتيكية في رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها ولا معالمها .

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخوص ، بل لقد أثرت أيضاً في التيارات الثلاثة العامة التي تتجّرى في مسرحيات شوقي ، وهى التيار الفكاهى والخلقى والغنائى ، أما التيار الفكاهى ، فإنه يتجمد في هذه المسرحية ، إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكى أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصوّر فرغهم من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إني رأيت عصفوراً برأس إنسى ، ويقول ثان : رأيت في مضجعى حجل آيس يهزى بقرنه ، ويدخل عليهم في الوليمة التي أعدّها لهم فرعون أقزام مهرجون يضحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود القرس الغزاة ، فتذكر لهم أنهم وقعوا في أسر جماعها .

وأما التيار الخلقى فقد مثّله شوقي في تيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها لوطنها ، كما جعلها تقلد زوجها قمبيز ، فتدحه ، وتثنى عليه ، وتذكر حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها نى وقد عرضت لشىء من ذلك :

قلتِ حقاً نى فلان على المرأة للزوج أن تكون أمانة

وعليها أن لا تقصّر يشرّاً حيث تلقاه أو تقصّر زينة

وجعل شوقي قتل فانيس جزاءً وفاً وقصاصاً عادلاً لخيانته مصر وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قمبيز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض رفاقه حين نهّس قمبيز ووطن الأشباح تطوف به : إن ضميره يعلبه ، ويسترسل قائلاً حين سأله صاحبه : أين منزل الضمير ؟ :

يا أخى إن الضمير الـ نفس أو بيت الشعور .

وهو فيل في صلب وهو فأر في صلب

نُجبالٌ من حديدٍ أو حبال من حريرٍ  
وسعيدُ الناس من لم يَشْكُ من ونز الضميرِ

ولكن هذا كله لم ينته بشوق ، أو ينبغي أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوق ،  
إلى أن يوسّع مجرى هذا التيار الخلقى فى مسرحيته ، فلأن المعانى الخلقية والحكم  
والأمثال التى رأيناها فى مسرحية « مصرع كليوباترا » تقلُّ فى هذه المسرحية .  
قد نجدها ، ولكن فى ندرة شديدة ، كأن يقول :

هذه الدنيا لمن يثَّ دم فيها أو يريد

وكانت المسرحية تحتل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوق كان  
مشغولاً بحوادثه وشخصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .

وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوق لا يزال يحتفظ بالمواقف التى  
تُعطى الفرصة للتلميح والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نيتاس  
بقمييز ، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس ، وينشد الجميع مع  
العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيد فرعون ، يريدون أن  
يملاؤوا به آذان الوفد الفارسى .

ولكننا نلاحظ أن القطع كلها التى أُعدت للتغنى بها ليس لها روعة الأغانى  
التي سمعناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثاره التى تعود شوق أن يوقع عليها  
شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخوص ، أو قل إنها كانت تسقط  
منه كثيراً . واستمع إلى هذا النشيد الذى تغنى به الكهنة مهتئين فرعون بالقران  
السعيد ومباركين :

آمونُ قم شارك فرعون فى العرس  
تعال طُف بارك فى ملكة القُرس  
نَحُ الشياطين وانفِ العفاريث

واحمرُّس بعينيك موكبَ نفريتَ  
 آمونُ مئى اشتَرَكَ فى عُرْس بنتِ الملكِ  
 وقم إليها كَلِّلِ براحتيك راسها  
 واشهد بمصر واجتلي بفارس أعراسها

وليس فى هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوق من بدع الصباغة وبدع الخيال . ومثلها الأغنية الثانية التى ينشدُها الجميع مع الراقصات والمغنيات والعازفات فى نهاية الوليمة التى أقيمت لأعضاء الوفد الفارسى ، وهى تجرى على هذا النمط :

فرعونُ أنت الرفيعُ أنت العظيمُ الشانِ  
 وأنت سدُّ منيعُ من جارف الفيضانِ  
 وأنت كالصخر تحمى من نكبات العواصفِ  
 من قاطع الطرق بياوى إلى حماك الخائفِ  
 وأنت من صخر طيبه حصنٌ مشيدُ الجدارِ  
 يؤوى إليك ويُلجأ إلى طلوع النهارِ  
 أنت اخضرأُ الريفِ وأنت حُسنُ الريفِ  
 تردُّ بطشَ القوى وفتكه بالضعيفِ

وكان شوق نسيَ فنه الغنائى الذى رأيناه فى مصرع كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حبًّا ، وجعل نيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فتميز يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التغنى بالعواطف ، ويبقى لنا الشاعر التمثيلي . وربما كان ذلك دليلاً واضحاً على ما قلناه في غير هذا الموضع من أن التيار الغنائي في تمثيلات شوقي كان حسنة من حسناتها لا كما ظنَّ النقاد، وهاجوه ، فهذا هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم في بناء مسرحيته ، ويبدؤني وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلون مشغوفين بنماذج التمثيلات الغريبة

ومعنى هذا أن شوقي في قميّز كان ممثلاً ، ولم يكن مغنياً، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعري ، ولم نجد نجداً صورياً رائعة على نحو ما وجدنا في مصرع كليوباترا ، ولم نجد نجداً شعراً وجدانياً يتغنى بالعواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتزعت العقاد القرصة ، فحمل في رسالته : « رواية قميّز في الميزان » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافي . ولكن هذا الاختلاف منبج عام لشوقي في جميع مسرحياته ، وضعف شعره في هذه المسرحية لم يبعه كما ظنَّ من هذا الاختلاف، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التي تُضبط بالأوزان والقوافي ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقي في التغنى بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه في قميّز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافي في جوانب من الحوار بين الشخص ، ليدل على أن توحيد القوافي خير من تنويعها ، وعرض ذلك في سخرية مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهي من حق شوقي الشاعر ، إذ الشعر ليس كالتنثر تحرم فيه الضرورة بل هي تجوز وتصح بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقي في هذه المسرحية عن مستواه الفني الرفيع الذي حكّى فيه في أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا المهبوط ينبغي أن لا يجعلنا نُزري عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل متفاوت تمثيلاته من حيث الجودة ، وتقصيره في تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه



والغضب من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوق تنقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

### على بك الكبير

ألّف شوق بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة و على بك الكبير ، وهو في هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط ، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذى أصبح رأس المماليك وزعيمهم أواخر الحكم العثمانى فى القرن الثامن عشر ، فعينه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير المماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقل بمصر ، وحاول أن يمدد سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه فى جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليمّم له ملك الشام كما تم له ملك مصر . وكان والى عكا فى الشام يظاھره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحب أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد فى سرعة إلى مصر ليجيز جيشاً يقضى به على مولاہ ، ولحق على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دس عليه عينه ، فأسر فى أثناء محاولته الرجوع إلى مصر وتوفى بعد أيام .

وسرحية شوق تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهى تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر فى حُجْرة من حجر قصر على بك الكبير فى القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشركسيات إحداهن ابنته وتسمى «آمال» . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعلى بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعلى بك قد رأى آمال فى سوق الرقيق وأعجبه ، فدخل الحجرة فجأة ، فرآها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت نائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتبأن أن تباع له ، ولكنها تشعر لئلازه بشيء

من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هى بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفى أثناء ذلك تأتية أخبار ثورة أبى الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتظر الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يغرى آمال ، ولكنها تصد عنه . ونعرف فى هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذى باع مراداً لعلى بك من قبل . وتعرض علينا فى أثناء ذلك صور من ظلم المالك للشعب واضطهاده .

وينتهى هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخوص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضريين من الصراع أحدهما سياسى بين على بك وأبى الذهب ، والثانى عاطفى بين مراد وآمال . وجذب شوق انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التى يريدها مراد كان يرصدها القدر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى فى المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهى تصد أنه تعلم أنه أخوها .

ونمضى إلى الفصل الثانى فيتغير المكان ، ونصبح فى عكا بقلمة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتنبئته شمس بخيانة مراد ، وأنه أغرى آمال ، وأصممت أذنيها عنه ، وفى أثناء ذلك يصل عين من عبود أبى الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكنه . ويرسو الأسطول الروسى بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر . إذ كانت تركيا فى حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنبأ على بك الذى يقص أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أبى ، وصور شوق لإباده تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أساه وألمه من ابنه اللذين رباهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على زوجه ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لى محمد الأثيم يكيد لى و مراد الباضى بدوس و سادى  
 وينتبهى الفصل وقد عرف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً فى الصالحية ،  
 ليهجموا به على خصمه ، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر ، ويدعوا لى حكا  
 وجنوده معه للسفر ، ويلبى دعوته هو وجنوده .

وفى الفصل الثالث نرى أبا الذهب فى الصالحية ينتظر أخبار الحرب التى  
 دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير ، وقد وقف بباب السرادق خادمان  
 مصريان يتحدثان عن ظلم المالك وبطشهم فى مصر . وما تلبث الأخبار أن  
 تفد على أبى الذهب تحمل إليه بشرى انتصار جيشه ، وأن مراداً رأى بنفسه على  
 على بك الكبير ، وجرحه جرحاً بليفاً ، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذى خص  
 آمال بعل دونه . ويحصل الجرحى مع الجيش المنتصر . ويسقى تاجر الرقيق مراداً ،  
 ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال ، فهما أخوان . وتظهر آمال وترى أباه  
 جريحاً ، ويطلعها مراد على السر ، وتبكى أباه . وما يلبث أن يريا على بك ،  
 ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن على بك بزوجته الظنون ، ولكنها تطلعه على  
 الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى أخيها ، وما يلبث أن يحدث أخاها عن حرج  
 مركز المالك وأن سلطانهم مضطرب لا محالة ، وأن أبا الذهب إنما يعنى  
 بالذات والشهوات ، ويوصيه أن يحكم به ، ويضم المالك من حوله ،  
 ويثب بالغادر أبى الذهب ويمثل به . وينتبهى الفصل وقد عرف أبو الذهب ما  
 بين آمال ومراد من الأخوة ، ويعد أخاها أن يُجربى عليها فى قصرها نعمته  
 وبره كالغيوث السواكب .

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها ، ومن حيث تداخل نوحى الصراع  
 اللذين امتدّا فيها ، فقد استمرّا متشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً ،  
 واتصلت الحركة أيضاً واطردت . وأوضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختارها  
 شوق الحقبه الخطيرة من حياة على بك الكبير ، ولم يوزعها على حوادث مختلفة  
 وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى  
 حقائق المعركه ، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق .

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلي ، وقد قصد شوقي بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الأمر فى مصر ع كليوباترا وقيميز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولداتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخص . أما هذه المسرحية فبطلتها من أفذاذ الممالك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد ، وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعد لها حياة كريمة .

وشوقى لا يستغل<sup>٤</sup> فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السنّة والبرّ فى مصر  
يا ربّ أيّدها بالعزّ والنصر

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير وجوده فى قلعة ضاهر والى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار مكرم الضيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والتجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقدّسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر ويردها إليه ، فنراه يقول :

ربّاه ماذا يقول المسلمون غداً إن خنّت قوى وأعمى وأخوالى  
يقال فى مَشْرِق الدنيا ومغربها فعلتُ فعلة نذلٍ وابن أنذالٍ  
أجل سموتُ الملك النيل أطلبهُ جهنّى ويلاقى وأفعسالى

لا أستعين على الأهل الغريبَ ولا أرى اللثاب على غابي وأشبالي  
بُعْدًا وَسُخْقًا لعلباء الأمور إذا لم ألتبسها بخلقٍ فاضلٍ عالى  
الموتُ فى ثَمَرٍ تَرْقى لتجنّيه فى سُلْمٍ من ثعابينٍ وأَصْلالٍ<sup>(١)</sup>

ويصمّم أن لا يمد للقائد الروسى يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو فى ذلك ليس سياسيا ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودين ووطنية. ويأس أمير البحر الروسى، ويفضى على بك إلى نفسه، ويتردد بين قبول المقترح الروسى ورفضه، ويشوب إليه عزمه، فيقول:

ماذا جَنّتَ مصرٌ على وأهلها إن الجناة علىّ هم أولادى  
ما ضرّ مصرَ وضرّى أن لم تكن مهلى وكان بغيرها ميلادى  
بلدٌ رعائى فى الصّبا وأحلى بعد الشباب مراتبَ القواد  
ودخلته عبداً كيوسفَ مُشترى فاعْتَفْتُ نيجانا عن الأصفا  
لا ، يا علىّ اسمع نُهالك ولا تُصيح لوساوس الشهوات والأحقاد  
لا تَرَمْ بالروسِ الشُّداد جماعة ضغفاء مهزولين غير شُداد  
لا تَنسَ موضعَ مصرَ واذكر مالها من أنعم سلفت وبغير أبادى  
لا تَنسَ ماذا أَلْفَتَ من سامرٍ لك فى الشباب وهياتُ من نادى

وليس على بك الكبير وحده هو الذى يصدر عن مثل هذه المواطن ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية ممزوجة بالعاطفة

---

(١) أصلال: جمع صل: حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب والى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من  
أرض لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولائى أضلُّ واحدٌ يجمع الرجالَ ولفضلُ  
عَرَبٍ كلُّنا ومنطقنا الفصحى حى وأباؤنا نزارُ وذُهلُ

وكان شوقى تطور فى مسرحياته على نحو ما تطور فى شعره الغنائى، فقد بدأ  
مصرياً، وتقدم فأشرك مع وطنيته العربية والإسلام. وهو فى هذه المسرحية يهتدى  
بهذا التطور، فهى تُرضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية فى غير موقف  
من مواقفها.

وربما كانت هذه العواطف أهم الأسباب فى ضعف المسرحية، فهى على الرغم  
من أنها تتفوق على تمييز فى البناء المسرحى نراها تقصّر عنها فى البناء العاطفى،  
لأذ جعلها شوقى فوضى بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يجعلها  
شخصية على بك الكبير فى القوة التى كان ينبغى أن تُعرض بها، بل نحن نراه  
مرتدداً لإزاهه ، فبينما يصفه بصفات النبيل والكرم والمروءة ، ويأبى أن يسرق  
زوجه آمال ويقد قرانه بها حرة كريمة ، ويغفو عن المصيرى الذى دسّه  
أبو الذهب لقتله ، ولا يأتمر مع الروس بمصره ووطنه . بينما هو بهذا الخلق  
القاضل العالى كما يقول شوقى نفسه فى بعض شعره نراه يُجسِّد على لسانه  
وهو مجروح :

صيرتُ حَرَبَ التُّركِ وَجَّةَ مِيَامِنِ حَقِ اقْتَنِيتُ عِدَاوَةَ الْأَقْوَامِ  
وَكَثَرْتُ إِحْسَانَ الدِّينِ خَلَعْتَهُمْ حَقِ تَجَرَّأُ غَادِي وَغَلَامِي  
ولا يكتفى شوقى بذلك بل نراه يُجسِّد على لسانه حين تلقى أبا الذهب :

محمَّدُ تَلَّ كُ لُ ماشئت منى  
وصالى أَلُوْهْ لِكِ وَالسُّمُّ قَنِيْ  
أَخَذْتُ الْخِيَانَةَ وَالغَدْرَ عَنِّيْ

وكأنما أبى شوقي إلا أن يقطعنه فى صميم خلقه ، كما طعنه مراد فى جسمه .  
ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجّد هذا المصرى الأول فى تاريخنا الحديث  
الذى حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب فى أن نفسه كانت كبيرة ، وليس  
حفاً أن لُقِّبَ على بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوقي لإزاء بطل المسرحية  
إنما يرجع إلى أنه ألّف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس  
فى أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته ، وأما الثانية فكانت سنة ١٩٣٢  
ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الخديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوقي  
من حب للترك حيثئذ ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يعمل  
على بك الكبير قد كفر لإحسانهم ، وما زال به حتى جعله غادراً خائناً . ولم ينتبه  
فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ،  
فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأعجاء مصر فى بطلها العظيم . وبذلك لم  
تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوب الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ،  
وخارت قواها أن تصعد فى مراقي الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم  
مآسيه المصرية

وقد هاجم شوقي فى الفصل الأول الرق على لسان الشخص ، وهى مهاجمة لم  
يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوقي نفسه الذى عاف أن  
يُقَلَّبَ الآدميون تقليب الحُصَر ، أو تقليب السُّلُح ، فألقى أسواقهم وحرّم  
بيعهم ، إذ عُدَّ الرق والموت على حد سواء كما يقول شوقي فى بعض شعره .  
ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عن أمره  
بذلك ، ويستطرد فيقول :

وَمَنْ بِذَلِكَ الْمَالَ بِي مُغْرِيًا      وكيف أتاك جَوَازُ السَّفَرِ

ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى حواجز  
تُلْزَمُ بمجَازِ سفر ، بل كان المسلم ينتقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون

جواز ، إنما الجوازات من عمل العصر الحديث .

ويجوز في المسرحية عنصر فكاهي لا يعتمد على الحسية كما رأينا في قمييز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة . على أنه لا يمتد في المسرحية كلها ، بل يقف به شوق عند الفصل الأول ، وخاصة في أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والحواري أو بينها وبين على بك . وينقطع هذا العنصر في الفصل الثاني ، ويعود في شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بالفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطعنه طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامراته بصبره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقد جرى في المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكّل به ، فقد اتخذ شوق على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبا الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف وإلى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سموأل الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية على الرغم من حبها لمراد ووقعها في حبائله ، وإنها لتولّى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع في قلبها حبها وفاءها لزوجها ، فنقول :

وَنَيْحَ قَلْبِي يُجِبُّهُ ؟ كَذَبَ الْقَلْبُ      بٌ وَيُعَلِّدُ لِحَبِّهِ أَلْفَ بُعْدٍ  
هُوَ مِرْ مَشَى عَلَى حُجَرَاتِي      وَتَنَامِي أَمَانَةَ الزَّوْجِ عِنْدِي  
لَا ، بَلِ الْقَلْبُ شَغْلُهُ بِمَرَادٍ      هُوَ شَغْلِي مِنَ الْحَيَاةِ وَقَصْدِي  
رَبُّ مَالِي أَحْسَنُ نَحْوِ مَرَادٍ      شَغْفًا زَائِدًا وَلَوْعَةً وَجَدٍ  
وَحَنَانًا كَأَنَّهُ رَقَّةُ الْيَمِّدِ      قِ جَرَى فِي دَمِي وَلَحْمِي وَجِلْدِي  
كَيْفَ قَلْبِي نَحْبُهُ ؟ كَيْفَ تَهْوَا      هُ ؟ بُوْدِي لَوْ تَسْتَفِيْقِي بُوْدِي



لَمْ لَا أَشْتَهِي مَرَادًا وَأَهْوَا      هـ ومالى أغالب الشوق جهدى  
ومرادُ أَلَدُ في العين لَمَحاً      من سَنَا الصبح بعد ليلة سُهْدِ  
لا وربُّ الحلال والحق آما      لُ ارجى للصواب آمالُ جِدِّي  
أنتِ من أُمّةٍ تصون حمى الزَّو      جِ وتفضى حقوقه وتؤدِّي  
ربُّ لا تجعل العلاقة إلا      من سلامٍ إذا التقينا وردُّ  
ربُّ إن البلاء منى قريبٌ      وأرى حُفْرَةَ وَأَحْشَى التردُّ  
ربُّ لا تَقْضِ أَنْ أَخُونَ عَلِيًّا      وَأَعْنَى على الوفاء بمَهْدِي  
أنا حَيْرَى وَأَنْتَ تَهْدِي الْحَيَارَى      كيف أهوى على هَوَى الزوج عندى

وهى حائرة فى هذه المقطوعة بين عاطفتى الحب والوفاء للزوج ، ولكن  
يبدو من خلال حيرتها أنها ستلجئ الواجب ، وأنها لن تصرع وفاءها ، فهى  
تستعين بربها ، وينيرها الطريق ، فتقول .

لا لا رويدك يا آمالُ لا تَشِي      على الأمير ولا تجزيه طُفْيَانَا  
واخمي حمى اللَّيْثِ في أيام غيبته      إن اللَّبَاءَ تحوط الغابَ أحيانا  
هَبِيه لم يخلق الدنيا عليك ولم      يُلْبِسْكَ تاجاً ولم يُنْزِلْكَ إِيوانا  
هَبِيه لم يَنْفَجِرْ قبل الزواج ولا      بعد الزواج ولم ينهل إحسانا  
هَبِيه سافر في شأنٍ له جَلَلٍ      يَبْنِي لدولته في الأرض أركانا  
أما هو الزوج يُرعى حقُ غَيْبَتِهِ      وتجعلُ الحرَّةَ الفضلَ له سنانا  
لقد أقامك في محرابه مَلَكاً      لا نجلى الملك المهدى شيطانا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهده سهر اللبابة

على جَمَى الغاب، وتكسو هذا الجَمَى عزة ومهابة ووقاراً وجلالة.

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوقى يستخلم فى الحُكم وينشره فى المسرحية، يريد أن يُحكِّيها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعَنَّ بهذا الفن فى تمييز إذ كان مشغولاً بالحوادث والشخص ، أما فى هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته فى ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخص والأقوال والأفعال ، فمن ذلك قوله :

كلُّ نُصَحٍ يقال للقلب فى التَّرُّكِ وفى سَلْوَةِ الهوى غير مُجْدٍ  
وقوله :

إذا ما بَنَى الأهلُ والأقربون فكيفَ من العالمينَ الحَذَرُ  
وقوله :

ما النجدةُ الحقُّ إلا صاحبُ دَمَةٍ عند البلاء دى أو ماله مالى  
وقوله :

لا تَخِرْ دَارُكَ أَرْقَمًا حَتَّى تُحَطِّمَ نَسَابَهُ

وهو لا يفرض فى ذلك ، وإنما يستخلمه فى مواضعه وفى الأماكن التى تحتمله ، وكأنه يريد أن يغدِّى به المسرحية ويزيد فى قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواظع والعبر الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفق التيار الخلقى فى هذه المسرحية تدفق التيار الغنائى ، فانهز الفرصة شوقى كثيراً لبيتِّ مواقف للغناء والتلحين ، فأحدُ الرقيق الشرکسى يتغنَّى بذكر بلاده كما يتغنَّى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنَّى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهى عائدة من نصرها ومارة بسرداق أبى الذهب . غير أننا نلاحظ أن الأغاني والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهى لا تنفجر بمواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوقى أن لا يرتفع فى الفن المسرحى إلا فى المآسى التى تتقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً في مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى ألقها لا في قمبيز ولا في علي بك الكبير ، على الرغم من أنه حاول أن يلتفت في الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً في مواقف علي بك الكبير إذ أجري على لسانه شعراً حماسياً كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده في الشعر الغنائي العربي ، ومع ذلك نجد هـما باهتين في المسرحية . وكل ذلك في رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هـ المسرحية أُلّف وشوئ لا يزال شاباً لم تكتمل له القدرة البلاغية في التعبير . وقارن بين بكاء أنطونيولنفسه ومجده قبيل انتحاره الذي صاغه في مقطوعة « روما حنانك » وهذه المقطوعة لعل بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وَبِحَيِّ تَفَرَّقَ عَسْكَرِي وَخَيَايَ	وَطَوَى الزَّمَانُ وَرَبِيئُهُ أَهْلَايَ
أَحْتَالُ وَالْأَحْدَاثُ تُفْسِدُ حِيلِي	وَأُرُومُ وَالْأَيَّامُ دُونَ مَرَايَ
لَمَّا طَوْتُ مُلْكَ الْكِنَانَةِ وَاحِي	لَمْ يَكْخَفْنِي فَطَلَبْتُ مُلْكَ الشَّامِ
صَبِرْتُ حَرْبَ التُّرْكِ وَجَهَ سِيَاسِي	حَتَّى اقْتَنَيْتُ عِدَاةَ الْأَقْوَامِ
وَكَفَرْتُ إِحْسَانَ الدِّينِ خَلَعْتُهُمْ	حَتَّى تَجَرَّأَ خَادِي وَغُلَايَ
فِي الصَّالِحِيَّةِ مَالٌ صَرَحُ مَطَامِي	وَكَذَلِكَ رُكْنُ بِنَايَةِ الْأَوْهَامِ
النَّصْرُ غَابَ وَكَانَ طَافَ بِرَايِي	حِينَ وَحَامَ عَلَى قُبَاةِ حُسَايَ
وَحُمِلْتُ فِي سُرْرِ الْجَرِيدِ بِيْلِدِي	وَطَلْتُ جَوَاهِرَ عَرْشِهَا أَقْدَايَ
قَدْ عَشْتُ بِالدُّنْيَا الْعَرِيضَةِ حَالَا	حَتَّى انْتَبَهْتُ فَلَمْ أَجِدْ أَهْلَايَ
دُنْيَا أَرَدْتُ مِنَ الْعُرُوشِ حُطَامَا	جَعَلْتُ سَرِيرَ الْقَشِّ كُلَّ حُطَايَ
بِالْأَمْسِ جَلَسْتُ التَّرَابَ مَوَاكِي	وَالْيَوْمَ لَا خَلْقَ وَلَا قُدَايَ
الْيَوْمَ أَرُسْتُ فِي دَمِي وَجِرَاحِي	وَعَلَا أَجْرُ مَنِيِّ وَجَمَايَ

فإنك ترى المقطوعة لا تنهض نهوضاً رائعاً بالموقف على نحو ما عودنا

شوق في مسرحيته الأولى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعوره،  
فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوق أخذ يُعِدُّ  
نفسه ليكون ممثلاً ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليدمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً  
في القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلاً ،  
وقلمانذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تَخْتَفِ خصائصه الغنائية بتاتاً، بل  
أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربما كان من أسباب ضعف قميّز وعلى بك الكبير أن شوق لم يكون لنفسه  
فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية في عصورها المختلفة ، فهذا الشعب  
الذي سلّبت حقوقه السياسية في عهد الفتح الفارسي واستمرت تُسلَب  
حتى عهد علي بك الكبير ، إذ كان يسلبها العثمانيون والماليك جميعاً ، هذا  
الشعب نراه في قميّز. وفي علي بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه في  
مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبّل كل ما في الحياة ، عقله في أذنيه ويبرز به  
الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوق أياماً سوداء في تاريخ مصر لتمثيلاته القومية الثلاث ،  
ومع ذلك لم يَصوِّرَ الشعب وإحساسه الباطني بالظلم ، صَوَّرَ مظالم المالك  
حقاً ، ولكنه لم يَصوِّرَ إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشروع في  
العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير ، على نحو ما تغلب أبو الذهب على ولي  
نعمته علي بك الكبير .

وفي رأينا أنه كان ينبغي لشوق أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر في  
لحظات رهيبة من تاريخها ، فيُبْرِزُ لنا إيمان شعبها بالقدر مثلاً ، وأنه أصبح  
يسلّم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو  
يرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى  
كانها الصخر ، تراوحها وتغادياها حواصل ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن  
لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة  
الحب ، على نحو ما رأينا في مصرع كليوباترا ، ملهية قوية حال بينها هذا الخيط أو

قلّ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفني الذى تعودناه من الشاعر فى شعره الغنائى

## ٣

## مأسى عربية

ألف شوقى ثلاث مأسى عربية. هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس ، وكأنه أراد أن يرضى التزعجات والعواطف الغربية على نحو ما أرضى فى المأسى السابقة التزعجات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأولىان نظمهما شعراً أما الثالثة فكتبها نثراً .

## مجنون ليلى

هى أولى هذه المأسى العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوربية كما صنع فى مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . ربما اطلع على مسرحية « روميو وجوليت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ، إلا أن تكون أهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة فى جملتها وتفصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهى ليست من خيال شوقى ، بل لها أصول تاريخية ، نجددها ميثوقة فى كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصبهاني . وهى موزعة على خمسة فصول ، والقصل الأول فيها يبدأ بمنظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدي ( والد ليلى ) فى مضارب بنى عامر بنجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . ونرى فى أيدي القتليات مغازل ، ومن ملتفتات إلى ليلى ، وهى تقدم لمن أين ذريح شاغر يثرب الذى يعطف على قيس ، والذي جاء يحاول أن يخطف له ليلى من أيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرض لإحدى

الفتيات بقيس ، فتغضب ليلي ، وتعترف بحبها له ، ويُنشد بعض الفتيان شعراً يدّعيه ، وتعترف ليلي أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذَرِيح أن يخطبها لصاحبه ، فيعاودها الغضب ، وتُنشد شعراً نرى فيه مشكلتها وبدءَ الصراع ، فهي تحب قيساً ، وقيس شهراً بها ، وأمنن عِرْضها ، إذ تغنى بليلة الغَيْل ، حيث رآها ، غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم الله وَحْدَهُ مَا لِقَيْسٍ	من هَوَى في جوانحي مستكنٌ
إننى في الهوى وقيساً سواء	دَنَّ قَيْسٍ من الصَّبابَةِ دَنَى
أنا بين الثنتين كلتاها النا	ر فلا تَلْحَقِ ولكن أعنّى
بين جرْمى على قداسة عِرْضى	واحتفاظى بمن أحبُّ وضنّى
صُنْتُ منذ الحداثة الحبَّ جهدى	وفو مستهتر الهوى لم يَصْنَى
قد تغنى بليلة الغَيْل ماذا	كان بالغَيْل بين قَيْسٍ وبنى
كلُّ ما بيننا سلامٌ وودٌ	بين عَيْنٍ من الرِّفاقِ وأذنٍ
وتبسَّمتُ في الطريق إليه	ونفى شأنه وسرْتُ لَشَأْنِي

وتفصّل ليلي السَّمر ، وتنسحب لتنام . ويُغَيِّل قيس مع راويته زياد ، ويلتقى بمنازل منافسه في ليلي ، ويسأله من أين ؟ فيقول : من سمر ليلي الممتع الشَّيْء . ويتركه قيس . ويطرق خيابه ليلي ، فيخرج أبوها ، فيطلب منه حطباً يوقدون به إذ فرغ حطبُهم . ويهتف الأب بفتاته ، ويخبرها بقيس وحاجته ، فتأتى له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بحبهما ، وهو ممسك بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدري . ويُخْصَمَى عليه ، وتنادى أباه ، فيحضر ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبه أنه فضح فتاته بذكره لليلة الغَيْل ، وأولى له أن لا يزيد في فضيحتها بليال أخرى . وينتهى الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً ويلي تحاببا ، وأن

قيساً تَغْتَنَّى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لِسُنَّةِ معروفة بين العرب ، سَتَفْضَح عنها ليلي فيما بعد بصورة أقوى وأوضح . وأيضاً عرفنا في هذا الفصل أن قيساً بَعُدَ عن الحلى ، لم يبعد تماماً ، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون ، ثم هو يُخْمَى عليه ، فعقله أخذ في الاضطراب وعلى وشك أن يُصاب بلوثة أو جنون .

وننتقل إلى الفصل الثاني حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التَّوْبَاد بالقرب من مضارب بني عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب . ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة ، وصفتها عَرَافُ النجاة لأم قيس ، وقال لها إن طَعِمَتْها يراً من عشقه ، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده ، فيقول :

وشاة بلا قلب يداونني بها وكيف يداوى القلب مَنْ لاله قلبُ

ويعاف أكل الشاة . ويظهر أطفال في صَفَيْنِ مُقْبِلِينَ من ناحية المضارب ، فيفتنِّي صَفٌ مشيداً بقيس وشعره وجهه ، ويردُّ عليه الصنف الثاني بأنه انتهك الحرمات ، وجَرَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الخلوات . ولا تكادنتقدم حتى نجد أميراً من حكام بني أمية يسمى ابن عوف ، قد سمع بقصة قيس وشعره ، وأُعْجِبَ به ، ويلتقي بقيس . وفي أثناء ذلك يمر الحسين بن علي بن أبي طالب في موكبه والحلدة يحلونه ، وقيس يُغْمَى عليه . ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه ، فلما لمس الركن ومس السَّيْر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يطل سحر ليلي ، وأن يظل عشيقةً لها حتى يموت مَوْتَةُ الْمُضْتَنَّى . ويقبل ابن عوف على قيس ، ويذكر حبه ليلي ، فيُفْئِق من إغمائه ، ويُشَدُّ قطعة عذبة من غزله ، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكاه له الخليفة وأنه أهدر دمه ، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شقيقاً لك عند الخليفة ؟ فيجيبه لا ، بل عند ليلي ، ويتعهد ابن عوف أن يسير إليها وإلى أهلها في الصباح .

وفي الفصل الثالث نرى الأمير مقبلاً مع قيس وراويته على قبيلة ليلي ، وقد

بلغهم نبؤه ، فيتلقونهم مدججين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يرضاهم ،  
وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى ليلى  
وفى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منزلا يغلبه  
بفساحته وحيلته ، ويبدو أن القوم يأخذون صفه ، إذ يظهر لهم أنه إنما يلود  
عن حرّمات العرب ، وعن سنّة معظمة من قديم الحقب ، هى أن " من " عشق  
فهتك بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجبا أن تطرده القبيلة ، بل أن تهدمه .  
ويخلو الأمير بالمهدى أبى ليلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنع ليلى  
وانظر رأيها . وبلجا إلى ليلى ، فتتصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض  
عشيقها . وفى أثناء ذلك كان وَرْدُ الثقفى قد جاء لخطبتها ، فتطلبه وترضى به  
زوجا ، وبذلك يُقضى على شفاعته ابن خوف وأمل قيس .

ونتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيسا هائما بصاحبه يريد أن يصل إلى  
دارها فى ثقيف ، فيضل الطريق ، ويقع فى قرية من قرى الجفن ، ويسمعهم يتحدثون  
حوارا كله دعاية . وفيه يصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ،  
حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسلطان قد وضع قبلا منهم تحت الماء وسلط  
عليهم الطلام ، ووضع قبلا ثانيا فى جوف القمام . ويعرض الشياطين فى أثناء  
ذلك لفكرة وحيم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطان قيس صاحبه  
وأنه الذى يوحى إليه بما يقول ، وأنه يُجْزِئُه فى خاطره ، ويقذف به فى فكره ،  
وتدخل فى أنوفهم رائحة إنسى " ألم " بقرينهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له  
شيطانه ينشده بعض شعره ، ويعجب قيس أن يعرف هذا الشعر شخص ، وهو  
بعد لم يذعه فى القبائل ، ويعرفه أنه شيطانه الذى يوحى إليه بالشعر . ويشك قيس ،  
فيقول له سأمنع عنك وحنى وجرب أن تقول شعرا . ويحاول قيس فلا يقول إلا نثرا ،  
فيعترف بضاحجه ، ويسأله عن دار ليلى ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها  
حيث يلتقى أمامها بزوجها ورد « فيذكر له كيف يجلبها ويقدمها كأنها عَزْم  
أو كأنها صيد الجرم ، ويهتف له بليلى وعيسى . فيكون بينهما حوار عاطفى ،  
تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضئها حتى لتفصح قائلة :



ونحن اليوم في بَيْتٍ على ضلّين مُنْصَمٍ  
هو السجنُ وقد لا ينطوى السجنُ على ظلم  
هو القبرُ حَوَى مَيْتَيْنِ جَارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه في القلوات ، فتفر منه ،  
وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغي أن ترعى عهده ، فيغضب  
ويمضي ، وقد عاد إليه جنونه . وتحدث ليلى مع مولاتها عَصْرَاءَ ، وتشكو لها حبا  
العُدْرِيَّ وعلّتها منه ، وتقول :

عَلَّةُ الْبَيْدِ مِنْ قَدِيمٍ وَدَاءُ ضَاعَ فِيهِ الرُّقَى وَحَارَ الْمُقْدَى

ويُقبل زوجها «وَرْدٌ» وتحدثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشتهي الطعام ،  
وتسمر طول الليل لا تنام . وتُعرف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالتقدّر  
بالمصَاد لها ولعاشقها يشنّ عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفي الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليلى وأبوها وزوجها يستقبلان  
العزاء ، بل يمزى الناس الأب ويمرون على «ورد» مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً  
على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من «ورد» ويترّون وجوههم عنه . ويُقدّر  
الغريّض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء في الساعة  
المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، وفهم من حديثهما أنهما يلتزمان قيساً . وفي أثناء  
ذلك يتغنّى الغريّض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتي قيس ومعه زياد  
راويته ، يلتقيان ببشر فيخبره بالفاجعة . فيرى قيس نفسه على القبر ويكي  
معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يردّه إلى البوادي ، فلا يستمع إليه ،  
وما يزال في بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذَرِيع ، وهو يندب  
صاحبته ونفسه تدبّ حاراً ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضئيلاً يناديه ، هو صوت ليلى  
الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَّيْكَ بِالرَّوْحِ وَالْجَسَمِ ، ويخضر ، وهو يقول :  
لم تمّت ليلى ولا المحنون مات .

وواضح أن البناء المسرحي لهذه القصة "أحكم" وضبط إلى أبعد حدود الإحكام والضببط . فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به ، وتنهض . وقد صوّرت الشخصيات أبداع تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التي تجري على لسان غيرها . وليس في التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتد كأنه خيط متصل ، له أول واضح ونخامة واضحة .

ولم يَبْنِ شوقي مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التي أُلِّفت في القرنين الثاني والثالث عن الحب العذري الذي شاع في بادية نجد بين بني عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل في أثناء العصر الأموي ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال الحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبه معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقاءها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح ، وقصته التي رواها صاحب الأغاني ، هي التي استعان بها شوقي في تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه في الأغاني يحب ليلى ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلجأ بفزله ، ويستمر في شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان ، فيهلل دمه ، حيثل بهم على وجهه ، وتصبه لوفة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده في الأغاني ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه لليلى وهما ناشتان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتعلل قيس بعلى مختلفة للقاءها ، فيذهب مرة في طلب نارٍ منها ، فتحرقه النار على نحو ما صور شوقي ذلك في مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقشير والحرمين . وتصادف أن لقي قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلى وقومها ، فذهب معه شقيقاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغواء ولا يُسأل عن شيء فيجيب إلا أن يُذكر له اسم ليلى ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحلى ، فالتقت ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

ويتشدهم شعره وغزله ، ويجرى هاماً على وجهه في البوادي والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيد حياءً وكلفاً بصاحبه . ثم يهيم في البادية مع الوحش ، وفي بعض الروايات أنه تبع ليل بعد زواجها ، فلقيا على مرأى من زوجها ، وشكاهما حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة لطيفة لشوق سوي منها مسرحيته ، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البلوية التي تبلو فيها واضحة روح الأسطورة بمادة أخرى عصرية .

ومن الأشياء العصرية التي دخلت في المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حيثئذ ما نراه في أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلي تخرج من خيائها ليلاً ، ويدّها في يد ابن ذريح الوافد اليربي ، وقدّمه إلى صاحبها . ولم يكن شيء من ذلك يجري في البادية ، إنما كان يأتي الوافد أو الضيف ليلاً ، تهديه الثيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عاداتهم ، أما شوق فأدخل ابن ذريح إلى دار المهدي أو خيائه كما يدخل الضيوف في العصر الحاضر ، إذ يُسْتَقْبَلُ الضيف ، ثم يقدم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذي يقدمه ليس رب البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تقدّم في عصرنا الضيف إلى الناس سيّدة البيت أو ربّته .

وليس هذا كل ما نجده في المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذريح يقدم ليخطب ليلي إلى قيس ، فلا يخطبها من أيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن في القرن الماضي ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً في عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوق ذلك أو لعله لاحظته ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتُردُّ إلى أساطير عربية. ولكن فيها تأثيرات أوروبية لاني هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً في بعض قصصها وفي بعض مشاهداتها فقرية الجين والشياطين في الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثيراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقصص الكثير عن الجين في ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقصص الديني المعروف عن سليمان وجنّه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقيام ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغي أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم في مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقي في ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا في هذه المسرحية العنصر الفكاهي بأقوى مما كان في المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه في غير فصل ، وهو لا يجري فكاهةً سطحية ، وإنما يجري دعاية ، وتراءى هذه الدعاية منذ المنظر الأول في مجلس السّمر ، إذ تتحدث ليلي فتتضحك صواحبا ، ويقنن :

ليلى على دين قيس فحيث مال جميل  
وكلُّ ما سرَّ قيساً فعند ليلي جميل

وما يزلن يتطارحن هذه الدعاية ، فإذا ذكرت ليلي عفواً قيساً وجرى على لسانها قلن : خدّرت رجلها ونحو ذلك مما نجده في المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذئباً رآه يأكل طيباً ، فتفضحه ليلي ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى في الفصل الثاني ، ثم يعود في الفصل الثالث حين يخطف منازل ، ويردد : اصغوا لي إذن ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس في ليلي . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشدّ الابتسام ، وقد ينقلب ضحكاً في الفصل الرابع في قرية الجين ، إذ يتحدثون عن علاقاتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صوّرَ نرى ونسمع البشّرَ

نقول حين نصطدم بسادة أو بخدم  
صَمَّ صَمَّ صَمَّ صَمَّ صَمَّ عَمَّى عَمَّى عَمَّى

وتجربى على ألسنتهم دعايات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنسان لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نَتَنَنْتُ لعمركم الجِواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجِواء ، فيجيبه الأول : ريح آدمى ، ففيه نثانة وله ذكاء :

إذا البشري مرَّ على يوماً . فقد مرَّت على الخُنفساء

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحياً ، لا يكاد يمس داخل ولا جوهرأ ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبّر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوق أن يزيد فى تدفقه عن طريق بظلة المسرحية لیسلى ، فقد جعلها تحب حباً علنياً بريئاً ، لم تدنسها أى لذات حسية ، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية ، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل ، وإنها لتموت بحبة لقيس ومحترمة لزوجها ، لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد .

وانتهز شوق فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليدخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإذنه ليقول :

الحدارَ الحدارَ من غضبِ الله ومن سُخطه الحدارَ الحدارَ

وفى أثناء ذلك ووراءه يعمدُ شوقى بالكرم وبعمان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أقوالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد فى قوله :

قَدَرْتُ أَشْيَاءَ وَقَدَّرَ غَيْرَهَا      حَقٌّ يَحُطُّ مَصَابِرَ الْإِنْسَانِ

وقوله :

وما ضرَّ الرُّودَ وما عليها      إذا المُرُكُومُ لم يعطم شَداها

وقوله :

وكم مَنْ سَقِيتَ بِشَهْدِ الْوَدَادِ      فلم يَجْزِ إِلَّا بِصَابِ الْإِبْرِ

ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .

وأهمُّ تيار فى المسرحية هو التيار الفئائى ، فلا يزال شوقى فى هذه المسرحية يؤهل لمواقف الفناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز لها الفرص ، فنجد فى الفصل الثانى صَفَيْنِ من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمدبح قيس ، ويتغنى الثانى بلذمه ، وتعرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحداة يحلون وينشدون . ونستقبل فى الفصل الخامس الغريض مغنى الحجاز ونائحه المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلى ، بغناء حزين يبدؤه بقوله :

وَادَى الْمَوْتَ سَلامٌ      وَسَقَى الْقَاعَ غَمَامٌ

ومعنى ذلك أن شوقى لا يزال كما عهدناه ممثلاً ومغنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يغنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب أكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولدها من الصور القديمة ،

وقد تغنى قيس طويلا ، كما يقول الرواة ، بالظباء وأنها تشبه صاحبه ، أما شوقي  
فيقول على لسانه لليلي :

حَبَبَ الْبَيْدِ أَنَّهَا بِكَ مَصْبُوعَةٌ الصُّورِ

فكل صور البيد الجميلة تشبه ليلي ، بل إنها تصبغها من حوها بأصباغ  
جمالها وألوانه ، ويقول في الحياة والموت :

وهل نحن إلا على حُفْرَةٍ هِيَ الْأَرْضُ أَوْ هِيَ قَبْرُ الْبَشَرِ

محببةٌ بغرور الحياة يراها إِذَا غَرَّغَرَ الْمُحْتَضِرُ<sup>(١)</sup>

وتكثر مثل هذه الصور في المسرحية ، إذ كان شوقي مصورا على الرغم  
من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال  
تلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التي رسم  
فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

تلك من الجن لعمري شِرْذِمَةٌ وهذه خيلهمُ المَسُومَةُ

نَعَامَةٌ كَالْفَرَسِ الْمُطَهَّمَةِ وَأَرْنَبٌ مُسْرَجَةٌ وَمُلْجَمَةٌ

وَقُنْفُذٌ وَطَبِيبَةٌ وَشَيْهَمَةٌ<sup>(٢)</sup>

يا عجبا كلَّ العَجَبِ الْجَنُّ مِنِّي عَنْ كَتَبِ

سُودٍ دَقَاقٍ فِي الْعَيُوسِ ن كَالدُّخَانِ فِي الْحَطَبِ

يُخْرِجُ مِنْ أَفْوَاهِهَا مِنْ عَيْنِهَا اللَّهَبِ

مِنْ كُلِّ مَنْ جَالَ بِقَرٍّ نَبِيٍّ وَصَالَ بِالذَّنْبِ

وكان شوقي يريد أن يحتفظ لنفسه في مسرحية الحب الخالص . مسرحية  
قيس وليلى ، بخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

(١) المحتضر : من داموته . غرغر : ترددت روحه في حلقه . (٢) شيهمة : قنفذ له بشوك طويل .

وخفيت في هذه المسرحية نزعة التطويل التي كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً في مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا في موقفي أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدنا قصيدتين طويلتين عرضنا لهما آنفاً . وربما كان الموقف الذي يشبه موقفيهما في هذه المسرحية موقف الشاعر الذي جاء مع الغريص للبحث عن قيس ، فإنهما حين ألما بمقابر بني عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نطلمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة ، ولكننا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كميات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحي يميل إلى الإيجاز ، والسؤال والإجابة بالشرط القصير خير من السؤال والإجابة بالطول لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

وبما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العُدري الذي قرأه في الأغاني لقيس ولغيره من العُدريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يُقد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العُدري فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العُدريين وتمثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العُدرية المبثوثة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عُدرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أي عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العُدرية ، وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقي لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يحلقوا حيث يحلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولستمع إلى هذه القطعة التي لا يزال يغنيها عبد الوهاب والتي نظمها شوقي على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلي :



ليلي ! منادٍ دعا ليلي فحفّت له      نشوانٌ في جنبات الصدرِ عرييدُ  
 ليلي ! انظروا البيدَ هل مادت بأهلها      وهل ترنّم في المزمار داوودُ  
 ليلي ! نداءٌ بليلي رنّ في أذني      سحرٌ لعمري له في السمع ترديدُ  
 ليلي تردّد في سمعي وفي خلدي      كما تردّد في الأنيك الأغاريد  
 هل المنادون أهلها وإخوتها      أم المنادون عشاقٌ معاميدُ  
 إن يشركوني في ليلي فلا رجعتُ      جبالٌ نَجِدُ لهم صَوْنًا ولا يبيدُ  
 أغير ليلائي نادوا أم بها هتفوا      فداءٌ ليلي الليالي الخردُ الغيدُ  
 إذا سمعتُ اسم ليلي ثَبِت من خبلي      وثاب ما صرّعتُ مني العناقيدُ  
 كسا النداء اسمها حسناً وحبّةً      حتى كأنَّ اسمها البشريّ أو العيدُ  
 ليلي ! لعلّ مجنونٌ يخيلُ لي      لا الحيّ نادوا على ليلي ولا تُودوا

فالقصة العنصرية القديمة لم تلهم شوق حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته  
 أشعاره العنصرية أيضاً ، وكأنما انساب فيه نفس المعين العنصري الذي كان ينساب  
 في قيس وغيره من العنريين ، وهو انسياب جعل تصويره للحب في هذه المسرحية  
 يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له في شعره الغنائي الخالص ، إذ يزخر بالحنين والصبابة  
 والشوق واللهافة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على  
 ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسُ جبّارَ التوباد المطلق على مضارب بني  
 عامر : يقول :

جبّارَ التوباد ! حياك الحيّا      وسقى الله صَبانا ورعى  
 فيك ناغيتنا الهوى في مهدٍ      ورَضَعناه فكننت المرَضعا  
 وحَنُوننا الشمس في مغربها      وبكّرنا فسبقنا الماطعا

وعلى سفحك عشنا زمناً ورجينا غمَّ الأهلِ مَعاً  
 هذه الرِّبوة كانت ملعباً لشبابينا وكانت مَرْتَعاً  
 كم بَيْننا من حصاها أربُعاً وانثُنينا فمحوها الأربُعاً  
 وخططنا في نَقا الرَّمْل فلم تحفظ الريحُ ولا الرَّمْلُ وحي  
 لم تزلْ ليلي بعينِ طِفلةٍ لم تزد عن أمسٍ إلا إصبَعاً  
 ما لأحجارك صُماً كلما هاجني الشوقُ أبَتْ أَنْ تَسْمَعاً  
 كلما جئتُك راجعتُ الصبا فابَّتْ أيامه أنْ تَرَجِعاً  
 قد يهون العمرُ إلا ساعةً ويهون الأرضُ إلا موضعاً

وهذا شعر في الحقيقة نُظِمَ ليثْل ولينثى في الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة في العاطفة وكأنما شوقى يعتمر به قلوب سامعيه ونظائره وأفئدتهم اعتصاراً . وتجرى هذه الروح في المسرحية كلها ، وإنها لترتفع في نهاية المسرحية وفي أثناء ندب قيس لمعشوقته ، حتى تمسّ أوتار القلوب وأعصاب العيون مسّاً عنيفاً ، وسمعته يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبورَ بعَرَفِ الرياحِ ودلَّ على نفسه الموضعُ  
 كشكلى تلمسُ قبرَ ابنها إلى القبر من نفسها تُدْفَعُ  
 هناها خيالُ ابنها فاهتدتْ ولى الخيالُ الذى أتبعُ  
 لنا الله يا قلب ! ليلاك لا تجيب وليلاى لا تسمعُ  
 فُجِنّا بَلَيْلى ولم نك نَحَنه ب يا قلب أنا بها نُفَجعُ

ويقرب من القبر باكيةً ملتحاً ، ويكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أعني هذا مكانُ البكاء وهذا مسيلك يا أدمعُ

هنا جسمٌ ليلي هنا رُسْمُها      هنا رَمَقٌ في الثَّرَى المودَعُ  
 هنا فم ليلي الزَكِيُّ الضَّحْوَكَ      يكاد وراء البِلَى يلمَعُ  
 هنا سِعْرٌ جَفَنٍ عفاه الترابُ      وكان الرَقَى فيه لا تَنْفَعُ  
 هنا من شبابي كتاب طواه      وليس بناسِره البَلْفَعُ  
 هنا الحادثات هنا الأمل الحطُّ      يا لَيْلَ والألم المُنْبِغُ  
 طريدَ الحياة ألا تَسْتَقِرُّ      ألا تستريح ألا تَهْجَعُ  
 بل قد بلغتُ إلى مَفْزَعٍ      وهذا الترابُ هو المَفْزَعُ  
 ويمرُّ به ظبي سارح. فيتأمله ويناجيه ، ويقول في أثناء مناجاته مخاطباً للقاع  
 الذي طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبه ، أو صَبّاً تحمل شداها :

ياقاعُ كنْ نَعْشِي وكنْ كَفْئِي وكنْ      قبري وقُمْ في مائتي يا قاعُ  
 واجمعْ لنشيشي الطِّباءَ وَمَنْ رَأَى      ميتاً بِأسرابِ الطِّباءِ يُشَاعُ  
 أترى أموت كماحيثُ مُشَرِّداً      لا الأهلُ من حولي ولا الأتباعُ  
 وأبيتُ وحدي لا الوحوشُ أو أنسُ      حولي هنالك ولا الطِّباءُ رِثاعُ

وما يزال قيس في مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ،  
 بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه. والحق أن شوقي وُفِّقَ في هذه المسرحية  
 إلى أبعد الغايات الشعرية التي يستطيعها شاعر درامي يعبر عن العواطف العذرية  
 الفسيحة وما يُطَوَّرُ فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرؤها مهما قسا  
 فؤاده إلا ويضطرب قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك في أن هذه المسرحية خير  
 مسرحياته استعداداً للفناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية  
 لتحتمل التمثيل الغنائي وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقدم  
 لتلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدتها في شريط

من أشرطة الخيالة (السينما) ، وصاغه في شكل « أوبريت » فنفع شريطه نفحة  
فجاح رائعة . وحذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها  
في تمثيل غنائى ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلنا  
وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

### عنتره

ألف شوق مأساة عربية أخرى منظومة ، هى «عنتره» وكان نجاحه  
في المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربي جديد للمأساة يكون  
عمادها ، كما في مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية.  
ولم تخرج هذه المأساة في حياة شوق ، وإنما خرجت بعد وفاته  
بنحو شهر ، وعمرها عنتره البطل العربي الذي اشتهر في العصر الجاهلي ،  
وكان ابناً لبحارية حبشية من سيد من سادات عيس يسمى شداًداً . وكان  
من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبية ،  
وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سودتهم أفعالهم . وهكذا كان  
أبو عنتره ، وتصادف أن كان عنتره بطلاً ، وأحب عبيلة ابنة عمه مالك ، وأحبته  
لبطلته ولقصاحته ، إذ كان شاعراً بارعاً . وقامت المشكلة فهل يزوج مالك بنته  
من العبد عنتره ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هى فتريده . ويلحق شداد  
ابنه به لفرسوته وبطلته ، ويتنصر عنتره على عمه في حبه .

من هذه القصة التى نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب التى تطورت  
في صورة شعبية معروفة أخذ شوق الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته .  
وفي الفصل الأول نرى عنتره يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبيلة وفتيات  
مملأن جوارهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شاباً عامرياً يسمى  
صخرأ يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنتره وشجاعته ، فيذكر

لونه وما يسر بل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن لَيْثِ الشَّرَرَى وجلود الصفا ،  
وتُظهر حبها له ، وتتضاحك مع الفتيات من صخر ومن جُبته . وتتقدم فإذا  
غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنتره ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه  
بابن شداد ، ويعده أن ينسبه إليه ، بالضبط كما في أصل القصة . ويتيمم للزَّال  
ويعرف أن عبلة سُبَيْت ، ويسمع نداءها له وهُتافها به ، فيلبسها قائلا :

يا عَبْلَةَ الْقَلْبِ لَا تُرَاعَى      لَبِيكَ بِالرَّوْحِ بِالْحَيَاةِ  
تَأْمَلِي غَضَبِي تَرَبِّهَيَا      كَغَضَبَةِ اللَّيْثِ لِلْبَاةِ  
يا سَرَقَةَ يَا فَسَقَةَ      اللَّيْثُ جَا  
مَنْ يَخْتَلِسُ حَبْلَ مَسَدٍ  
فَوَيْلُكَ مِنْ الْأَسَدِ

وتُردُّ الحُرْمُ إلى اَيْلِيمَ ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصدمه عنتره  
ويُردِّيه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنتره وعبلة ويبيّنها حبه ، وتسقيه  
لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباهما وكيف يَـزُوى وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلّ السيف  
حين يحبسه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناوله التمر بفيها ، فيهتف :

عَبْسُ اسهلوا عبلة قد قامت تَزُقُ عَنْتَرَةَ  
كما تَزُقُ قَرْنَحَهَا عَلَى الْغَصُونِ الْقُبْرَةِ

ويحكى لها مخاطراته في الصحراء ، ويربها أفرخ نسري صادها وشبولا  
ثلاثة ، قتل أباهما وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى .  
وما يزال بها حتى تكشف عن هُيامها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أَنِّي صَدَقْتُ وَأَنْتَ فِيهِ جَوْهَرَةٌ  
فِي زَاخِرٍ لَمْ يَدُرْ بِهِ لَدُنَّ الْغَائِضُونَ خَبْرَةٌ

وموضع لم يَسْمَعْ إلا فُلُكُ بِهِ ولم يَرَهُ

ويجيبها بأنه يَفْدِيها بنفسه وبأمنه وأبيه، ويعبَسُ ونجد، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينتهى الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخصوس المختلفين ، وعرفنا حبَّ عنزة وعيلة ، وعرفنا شجاعته ، واتضح الصراع ، فأبوها لا يريد صهرًا وتريده الفتاة ، بل تحبه وتهم بحبه .

ونمضى إلى الفصل الثانى ، فزرى صخرًا الذى شاهدناه فى أول الفصل السابق مع الفتيات العيسيات يتقدم مع وفد من قبيلته بنى عامر ، لا لخطبة وناحية الفتاة العيسية التى تحبه ، وإنما لخطبة عَيْلَةٍ . ويقدمه الوفد لأبى عيلة ، ويثنى عليه غير واحد ثناء يضحكننا ، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيما مرَّ جُبْنَهُ ، ويسألون أبا عيلة ما يريد من مهرها ألف نجبية أم ألف شاة ؟ ويجب بأنه لا يريد هيجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنزة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاططين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبائل مجتمعة فضلا عن قبيلة عامر . ويقول واحد منهم بل إن أعياءه رأس العبدسيفرى به موالى بيته . ويطعمهم مالك ويخدمهم بنفسه لإكراماً ، ويقبلون على قيصاع اللبن والتمر ، وهم يقولون :

أَلْبَانُ عَبَسَ تَفْضُلُ الْعُقَارَا وَتَمَرُهَا كَحَلَمِ الْعَذَارَى

ويقومون عن الطعام ، ويحيئون ما لكأ وينصرفون . ويعرض مالك الخطبة على ابنته ، ويحاول هو وإبنه عمرو وزهير أن يقنعا عيلة بصخر ، فتذكر جبينه الذى تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بآبن عمها عنزة الجواد الشجاع . ويُقْبِلُ صخر ومعه بعض الهدايا لعيلة وفى ركابه عبيدان جاء بهما لقتل عنزة ، ويدعوها ليرويا لمالك شجاعتهما وفتحكما بوحوش الصحراء ، ونراهما يتحدثان فى صورة تجعلنا نبسم . وتُسمِعُ ضججة لفلول قافلة مسلوبة ، تعرضت لعنزة ، فردها محطمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنزة ، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا نرى عيلة تلوم قومها أن يخدموا الفرس

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ،  
فهى تظعن فى الأكاسرة وتكفن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلغن الفساسة ،  
تقول :

إلى كم تهيمن تحت النجوم      وتفترقون افتراق السُّبُل  
وليس لكم دولة فى الوجود      وتُسحبكم كالديول الدُّوَل  
ألم على حوضكم قيصراً      وكسرى على جانبه نزل  
ويحكمكم تحت زير الغريب      ومهمازه الأذعياء اللُّخُل

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتنمى  
بطلايتها حوله العرب ، يفك أعتاقهم من الرقّ وذله ، وتذكر عنبرة العبرى وتحاول  
أن تُفّسح القوم به . ويُسَمَّعُ صوته ، وهو يقول : أنا حامى الحمى ورب الغاب .  
وعلى هذه الشاكلة ينتهى الفصل مؤكداً حب عيلة لعنرة وشجاعته وأسه  
من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجز الذى يحول بينهما فأبوها لا يريد صهراً ،  
وكذلك أخوها ، ويتقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . ونعنى إلى الفصل  
الثالث ، ونرى عيلة تناجى نفسها وحبا ، ويدخل عنبرة ، ويتناجى العاشقان ،  
وتذكر له ما سمعته عن حب وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته  
تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرمى العهد فى البقطة وفى النوم . ويحاول  
العبدان أن يقتلاه ، ويحسّ بهما فيصبح صبيحة تُردى أحدهما ميتاً ، ويفرّ  
الثانى على وجهه خائفاً مذخوراً . ويتقدم فارس من فرسان عيس يسمى ضرغاماً  
إلى مالك يخطف منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنبرة مهراً لها ، فيقول معاذ الله أن  
أمنى إلى مَنْ تغديه القبائل :

كريمٌ لعمرى والكرامُ قد انقضّوا      شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ  
هزارُ البوادر طارحتهُ بشَجْوِها      رُبّاهَا وغنّت فى صداه الخمائِلُ

ويستمر في مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه في ملء برديه عفاف  
 وناضل . ويبرأ به مالك ، ويتحدى ضرغام في مديحه وأنه يأوي اليك والارامل ، وأنه  
 الذي يرُجى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويُقبِل عترة ، فينسحب  
 مالك وابنه الذي كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عيلة ،  
 فتختار ابن عمها عترة وتندفع إليه . وتُسَمع ضجة شديدة وقعقة سلاح  
 وأصوات متباعدة من الحى تستغيث ، فإن جيشاً من لحم والمناذرة يتقدمه رسم  
 بطل القرس ، جاء ليثأر من عترة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويُقتل  
 ضرغام في المعركة ، ويقتل رسم ، وتتقدم عيلة أو جان دارك شوقاً لتصلح  
 بين لحم وجبس ، ولتدرك الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلم ذات البين ،  
 ولأهلها لتقول :

لا تحفلوا رُسْتُمَا دعوهُ      خلّوه للفرس يثأروه  
 ولا يقاتل أخاً أخوه      منكم ولا تخذلوا الديارا  
 حُسْرَتُم تحت كل وابنه      وأُسرْجوكم لكل غايّة  
 قبيلة تحت حكم كسرى      وقبصر الروم دان أخرى  
 أصبحتم للغريب جسراً      يركبه كلما أغاروا

وتناشد ابن عمها أن يعمد سيفه ، ولكن لحمًا تطلبه ، وتأبى إلا أن تودد  
 نار الحرب حتى تسفك دمه . وينزل إلى الميدان عترة ، ويقتل منهم طائفة ،  
 فيُهْزَمُ الجميع ، ويولون الأدبار .

وينتهي الفصل ، وقد قُتِلَ ضرغام ، وظهرت شجاعة عترة في تجزئة  
 جديدة زادت إلى صاحبه حباً إلى حب ، وكأنما أصبحنا ولا مفر من أن يتم  
 هذا الحب بالوضع الذي يريانه ، فمن كعترة ؟ ومن يستطيع أن يقف في  
 سبيل حبه ورغبته ؟ . وفي الفصل الرابع نرى انتصارهما يصليح حقيقة واقعة ،  
 فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أى عائق يستطيع أن



يقف دونه أو يصدّه . ويبدأ الفصل بمنظر في حي بنى عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامة لصخر في خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة . ويظهر عنبرة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبه هى « ناجية » ويستسلم لرغبتها ورغبة عنبرة ، ويكون العرس لم جميعاً ، وتهتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ وفى فَرَحٍ كَم من شقيقين بعد الفرقة اجتماعا  
وبذلك تُخْتَمُ المسرحية ، وقد أحكم بناؤها التمثيل ، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة  
في هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحظ في كثرة  
اجتماع عنبرة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية في العصر الجاهلي فنلاحظ  
هنا أيضاً ما لاحظناه في مجنون ليل من اختلاط صخر الفتى الغريب بفتيات الحى ،  
لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة ، إذ كان  
يكثر من لقائهن هناك . كأن ليس للقبيلة حى ، وكان اختلاط الفتيات بالشباب  
الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونسبى شوق نباح الكلاب في استقبال  
الضيوف ، بينما وضعهم مع الصباح في أول منظر للمسرحية ووضع معهم  
الديكة ! وجعل صخرأ هدية لى عبلة بها منديل وطرحة من حرير ! وما كانت  
نساء العرب تعرف الطرّح ، إنما كنّ يعرفن الخُمُرَ . وفى قتل رستم  
شذوذ على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عبساً ، ولا كان بين القبائل  
الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت في المسرحية ص ١٠٨ كلمة الغساسنة  
في مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأ مطبعياً أو من المصححين .

وفى رأينا أن هذه كلها أشياء تأتى على الهامش ، ولا تضر البناء المسرحى للتمثيلية  
من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين : قمبيز  
وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص . وقد سيطر فيها شوق على العنصر  
الفكاهى ، واستطاع أن يستخذه فى رشاقة . ونحن نلتقى به فى الفصل لأول  
إذ يفصح صخر عن حبّته ، فتدعوه عبلة شاة ، وتقول له : بُسْبُسُ تعال  
بسبس ، وتقول أخرى :

هُسْ شَاةَ عَامِرٍ هُئِي خُلِي كُلِّي مِنْ تَرْمِي

وبينا تعرف جبّين صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذي جاء  
يخطب له عيلة من أبيها يكيل له الملح كيلا ، ويجعله أحدهم :

كَلَيْشُ الْغَابِ إِقْدَامًا وَكِرًا إِذَا اعْتَقَلَ الْمَهْنَدَ وَالسَّنَانَا

فله مخالبه وزئيره ، وهو مقلّم الأظفار ، يكاد يفرّ من ظله . وتتسع الدعابة  
في الفصل الثاني حين يأتي صخر بعبيده ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه :  
زهير وعمرو ، ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو  
أني البيد ألف ليث ؟ لو قلت صدت لبيثين كان يكنى ، ويسأله زهير كم ذئباً قتلت ؟  
فيقول اثنين ، فيحملك فيه صخر ، فيقول : قتلت عداد ناصيتي ذئاباً . ويسأل  
العبد الثاني كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أَصِيدُهُ إِذَا آتَى لَبَطُنٌ وَادٍ فَرَقَدُ

وَكُنْتُ فَوْقَ نَخْلَةٍ يَزُلُّ عَنْهَا مَنْ صَبَدُ

وَالْقَوْسُ فِي حِضْنِي كَمَا تَخَضُّنُ الْأُمُّ الْوَلَدُ

وَكَانَتْ السِّهَامُ فِي كَنَانِي بَلَا عَدَدُ

هَنَّاكَ أَرَى فَأَسْهَ لُ الرُّوحِ مِنْ أَصْلِ الْجَسَدُ

فِي حَائِطِ التَّامُورِ إِنْ شِفَتْ فِي رُسْنِ الْكَبِدِ<sup>(١)</sup>

ثم يسأل عمرو أولهم كيف يلتقي عنترة ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه  
من خلف وقد كثر له ؟ ويقول : لا أجترى أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :  
أَقْدِفُهُ مِنْ قَرَسَخٍ بِخَنْجَرٍ أَتْرَكَهُ كَالثَّيْتَلِ الْمُعْفَرِ<sup>(٢)</sup>

ويقول الثاني : سأصعد رأس جيل ، وفي يدي سهم لا أرسله حتى يودع الحياة

(١) التامور : القلب.

(٢) الثيتل : التيس الجبل.

مَنْ يستقبله . والمنظر كله دعابة وفكاهة . ونغضى إلى الفصل الثالث فنجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتى فى الكلام ، وإنما فى الموقف فبعض بنى نلم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنون أنه رأس عنزة بينما هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع فى أوله شكلاً من الهكم إذ تُزَفُّ «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن تُزَفَّ عبلة إليه ، وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وإبتهاج . وأظن فى هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهى فى هذه المسرحية ، وكان شوقى أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر واستخدامه .

والعنصر أو التيار الخلقى واضح فى المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عنزة مثل "من أمثلة الخلق الرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروته أو فى كرمه ونثره لماله على اليتامى والفقراء ، أو فى عفافه وجملة فضائله . وتردد هذه الصفات فى المسرحية ، بل هى عمادها وحافظها وركنها الذى لا يميل . أما عبلة فثال "للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية للفضائل الجسدية الظاهرة . فالمسرحية فى تصميمها وفى نموها ونهوضها تعبير عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقى غير قليل من بتايع حكمته ، وتكثر فى الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُمطر الحى فى غَدٍ فكان جَهماً ما لنا فيه طائلُ  
وقوله :

وما العبد إلا كاللُحْخَانِ وإن علا إلى النجم منحطٌ إلى الأرض سافلُ  
وقد كثرت الشطور التى تعنى العبرة والعظة من مثل : «إن عين الحب صادقة» و «قد تكذب العينان أحياناً» و «تُخاف وتُرجى فى الرجال الفضائل» و «ما أجمل الصديق لم يُلْبَسْ بإنكار» و «الحرب تجمع مغواراً بمغوار» إلى غير ذلك من معانٍ خلقية عرف شوقى كيف يُلْخِطُها فى نسج شعره منذ كان شاعراً غنائياً . وهو لا يُكثر منها بحيث تُفْسِدُ مسرحياته ، أو تحيل جوانب

منها مواظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظات الطويلة ، ولذلك كان مَنْ يطلب حِكْمَه أولى به أن يطلبها في شعره الغنائى لا في شعره المسرحى ، فالشعر المسرحى لا يحتملها إلا في حدود ضيقة ، وبحيث لا تنوّه الحوار ، لأنها في حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، ويَحْسُنُ به أن لا يطيل في تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعتُ إلى شوق مقلدته القديمة في حسن تصريف النغم واستخراج ألحانه ، فلم تشعث موسيقاه على نحو ما تشعث في قميبيز في أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت في على بك الكبير ، بل عادت إلى الروعة التي شاهدناها في مصرع كليوباترا ومجنون ليلى ، وكان شوقى يرتفع في موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنترة الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلى ، إذ ملأها العُدْرِيَّة والتضحية حدة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائى إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثِّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه في روحه ، وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألقى نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو في شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويجلّى في معارضته ، وهو في شعره المسرحى يجلّى حيناً تكون هناك معارضة ، فزاه يجلّى في مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويجلّى في مجنون ليلى حين يعارض قيساً والحسين العلريين ، وهو يجلّى أيضاً حين يعارض عنترة .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقى الحلوة الخفيفة نراه يسند لها دائماً بقطع كأنها من عمل عنترة نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلَى الصُّبْحَ عَنى كَيْفَ يَاعَبَلُ أَصْبَحُ وَأَيْنَ يَرَانِى نَجْمُهُ حِينَ يَلْمَحُ  
أَقْبَلُ أَطْنَابَ الْبُيُوتِ وَرَبْمَا تَلَقَّتْ عَنْ مَنْهَلَةِ الدَّمْعِ تَسْفَحُ

أرى بوقوفى فى ديارك راحةً كما يستريح ابنُ السبيل المطرُحُ  
أبوك غريزُ القلب لم يعرفِ الهوى ولم يَلِدْ ما يأسو القلوبَ ويجرح

وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنتره ، والمسرحية لا يطرد فيها هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية نعمة أو تعويلة لها حتى لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقى فى المسرحية ألياناً لعنتره وأدجها فى شعره ، واستمر من حين إلى حين يُجَرِّى على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَيْلَ كم بيداء جُبْتُ مخوفةً      قَلَّفتُ إلى بلْبُلِها والصَّيْفِمْ  
فلقيتُ كل منازلٍ بسلاحه      وجعلتُ أضرب باليدين وبالْقَمِمْ  
حتى تراءتْ ظبيةٌ فتعلَّاتُ      ممَّا رأتُ رُعباً فلم تتقدِّمْ  
لما رَأْنى والسباعُ تَنوُشْنى      نفَرَّتْ نفاركُ من عيون المُوْهِمْ  
ريِّمٌ تَلَفْتُ لم يَفُكْكَ بجديهِ      وبمُغْلَتَيْهِ وَتَقَّه باليَمِصِّمْ  
فمنعتُها من كل ضارٍ ثائرٍ      وأباحتُها الوادى وقلتُ لها اسْلَخِ

ويستمر :

يا ليتنا يا عَيْلَ عصفورتانِ      فى عُصْنِ ضالٍ أو على قَرَعِ بَانٍ<sup>(١)</sup>  
على جناحك جناحى وفى      فمى مكانَ الحبِّ هذا الجمانِ

والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنتره ، وكأنما تقدِّم الجزء الثانى ليكون رُقيّة له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكب فيها شوقى روح عنتره وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

(١) الضال : شجر النبق البرى . البان : شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به فى لين القوام .

كلها خفة ورشاقة هي التي تدور ، وهي التي ترنُّ في الصفحات المختلفة .  
 فالإيحاء الموسيقي لعنزة لم ينتقل -جواً المسرحية كله إلى محيطه ، نقلَ أجزاء  
 قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط  
 شوقي على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها  
 أنغاماً من خير ما تكنه في صدرها . واستمع إلى عبلة تصحون في أول المسرحية ،  
 فتشدو بوادي الصفا الذي ضربت فيه قبيلة عبس خيامها :

وادی الصفا تجاوبت وزقزقت عصفرة  
 وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره  
 صاحت هناك شأوه وههنا أباعرة  
 أوله في لجة ال فجر جرى وآخره  
 نباته وبأوه وظلفه وحافره

وتغنى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجرار في الوادي من عين  
 « ذات الإصدا » وتُنشد الفتاة :

جئن الصفا يا حذارى واملأن منه الجرا  
 وتغني الأخريات غناها . ثم تقول منشدة أو مغنية :

ماء من الفجر أضفى فردن صفا فصفا  
 واقعدن فاضرين دفا وقمن فاضرين طارا

الأخريات :

جئن الصفا يا حذارى واملأن منه الجرا  
 الفتاة :

تلك دموع الغواي جُمعن من كل وادٍ

فِي عَيْنِ ذَاتِ الْإِصَادِ ثُمَّ انْفَجَرْنَ انفجاراً  
الْأَخْرِيَّاتِ :

جِئْنَ الصَّفَا يَا عَدَارَى وَامْلَأْنَ مِنْهُ الْجِرَارَا  
الْفَتَاةَ :

رِدْنَ الْقَرَّاحَ الزُّلَالَا رِدْنَ الرَّحِيقَ الْحَلَالَا  
فَمَا سَقَى مِنْذَ سَالَا كَمَثَلِ عَيْسٍ دِيَارَا  
الْأَخْرِيَّاتِ :

جِئْنَ الصَّفَا يَا عَدَارَى وَامْلَأْنَ مِنْهُ الْجِرَارَا .

ولما قلنا هذا المشهد الذى تنغى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوق عادت له فى هذه المسرحية مهارته فى اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وبمكانياتها الموسيقية . وقد كثرت المواقف التى يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالعناء تارة أخرى ، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوق لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الخفة والشدّة وبين الرقة والجزالة ، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلاً ، فى تقابلات والتلافات موسيقية ، وفى تحويرات وتعديلات صوتية ، وهو فى أحواله كلها يعرف طريقه على السَّلم الموسيقى للشعر العربى . وإن من أهم ما يميز شوق كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقى الذى جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثيرهم تأتى من العالم العربى لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عالمه وما يُدبّع فيه من ألحان وأصداً أنغام .

أميرة الأنجلوس

ختم شوق بعنزة مآسيه المنظومة ، وتحول فى مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا ندرى السر في هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائى ، هي السبب الحقيقى فى أنه عدل عن الشعر إلى النثر فى هذه المأساة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلهم . وقد أتم شوق تأليف هذه المسرحية فى الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها فى منفاه بالأندلس . وفى عنوانها ما يدل فى وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التى انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التى اشتهرت فى عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وُصفى أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يتعلمهم ألفونس الذى كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين فى المغرب ، يستنجدونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان فى موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائفة ، وحرَّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والهوون والخلاعة والعدو راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يؤكد بعضهم لبعض ، ويقتتلون ، ويستعين كل منهم فى قتاله بالفرنج وبألفونس . فلما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تفرق جميعاً فى الخضم الأسبانى كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم



فاستتزل ملوك الطوائف عن عروشهم ، وحارب منهم مَنْ لم يستجب إليه ومن لم يتزل عن ملكه وهو صاغر . وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذته أسيراً إلى « أغمات » حيث بقى في أسره إلى موته ، وبقيت أسرته بجانيه ، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن .

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الرميكية ، كانت غسالة ، ورأها ، فأغرم بها ، وشغفته حباً وصباية ، فترجها ، وحياتها تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو في سجنه يسمح إليه شعراء الأندلس وأدباؤها من أغدق عليهم نعمه ، وكان شاعراً ، وله شعر كثير ، قبل أسره ، في الرميكية وفي طوه وخمره ، وله بعد أسره شعر في زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن يستنسخ حوالها أديب قصة أو مسرحية . ورأتها عين شوق الكبيرة فأبت أن تغفلت من عالم فنا ، ولم يلبث شوق أن صنع منها هذه المسرحية الثرية ، وهي تقع في خمسة فصول ، وكل فصل يوزع على مناظر .

والفصل الأول يُفتتح بمنظر في قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقبه ومضحكه مقلصاً يتحدثون عن المعتمد وهو مملوكه ، ويمس حديثهم ضرباً من فكاهة مقلص . وتظهر أميرة الأندلس بشينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائماً بغيوم الفن والقلقل ، وتعرض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة ، فلا هو ولا طرب ولا خلعة مما في إشبيلية . وتسأل الحاجب عن أبيها ، وتعرف منه أنه كتيب مهموم . وتُفضى إلى مقلص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذي ملك قلبها ، رأتها في سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضي ابن أدهم ، وترك بشينة المسرح له ، ويدخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبي بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بشينة ، ويأبى المعتمد لكبر سنه ، وينادى ابنته ليرى رأيها ،

ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضي في حرارة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاد وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبي بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونن الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضي وتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفتن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذى يحكمها ، وتحدثه عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذى رآته هناك ، وتقول إنه : « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبى أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه وورعته ! » .

ونمضى فى هذا الفصل الأول فرى منظرًا ثانيًا ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخروبه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنه حسن الذى مُلِثت الأسباع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل وقور جرىء وافر القسط من العلم والأدب ، تعلم لغة الأسبان حتى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغير المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذى أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزع أعضاء على وزرائه ورجال حاشيته ليكرمهم ، ويأخذ كلٌّ فى وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً فى ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويدخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودى رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال ردّه معتلاً بسوء العيار ونقصان الضريبة عن معتادها ، وأوعد وأنذر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن فى طلبه ليقصص منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه فى شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبه ابن شاليب عليهم ، ويعرفهم سوء أدبه ، وينسلون مبهوتين وهم يجرّون سيقانهم

جراً من الرعب والفرع .

وفي منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد غموراً ومعه مضحكة مقلاص وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما في نهر الوادى الكبير ، ويتبعهما فى مغرور فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف فى الفتى ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبنة . وعلى هذا النحو تتجمع فى أيدينا فى أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرابطين إذ رفض زواج ابنته به ، كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرسها بمجنوده الأشداء . وهذا الصراع فى المسرحية ستابعه لئرى كيف تتطور الحوادث . ويجانبه صراع ثان سيشابك معه ، وقد بدأ فى سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذى خلقت لتنتظره ، وهى مشغولة به ومحبه ، وعرفنا فى أثناء ذلك قصة التاجر أبى الحسن وابنه حسون القى المهلب الناضج .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نجد أنفسنا فى فندق أو خان التيمى ، وقد ضم أديبين يسمى أحدهما ابن حيون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ، وضم أشخاصاً آخرين يلعبون النرد والشطرنج . وكان فى الجمع حريز بطل الأندلس وخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حريز وصاحب الخان أنه آت من سباق لألفونس ، نجى منه بجواده الصاعقة ، وقد عكس فى كفه ، أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحريز أسيراً . ويظهر بطرس ويتعبد حريزاً إن أطلقه أن يعيد عليه حصنه وباحاه . ويذكر له حريز بمسمع من ابن حيون أنه لم يفر بالحصان الشبير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان فى خزائن بنى ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حريز . ويُسَمَّعُ من خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حريز والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هى إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً غمدرين ،

ناخمين ، لا يعون شيئاً يجري من حولهم . فقد غودروا صرعى مسلوبى العقل والحركة . ويصغى صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملائه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناول ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلاً ، فيرميه عليه لثلاثة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده فى الفروج فتمتلئ بأحجار كريمة لا يراها حتى يذُهل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولّى الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذى دار بين الأدبيين عن المعتمد وأهنامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذى مر ذكره فى الفصل السابق ، ونرى هذا الكثر الذى كان من حظ ابن حيون ، والذى ستره يؤثر فى مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحظُ فى نهوض التصميم شيء من التفكك .

ونمضى إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السامرة يجوسون دار أبى الحسن الذى أصبح على شفا هاوية من الإفلاس ، ويقدرون لها أماناً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون فى شكل شيخ مغربى ، ويقول للتاجر إن لى معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصه . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتعبٌ لدخول بلاد ألفونس ، فخذْهُ ثمناً لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت دارى ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتم حيلة ابن حيون . ويقف فى هذه الأثناء زورق فى مغامر بدار التاجر ، ويتزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حيثئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد حسوناً ، فتمس رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بشينة ، وهى الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة فى معرفة هذا القصر المتيف الذى يقع فى رحاب

إشبيلية وعلى ضفة نهرها ، على فتاها الذى رأته فى سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رباطاً لجرح فيسأله الفقى المثلث عما بذراعه ، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قرطبة ، إذ كان من ورائه ، يصدُّ عنه حريزاً البطل المشهور وجيشه ، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشطرنج الآن . ويُغنى على الفقى المثلث وتهوى قلنسوته ، فيعرف حسون أنها فتاة لافقى ، ويراهما ابن حيون فى إغمائها فيعرفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر .

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر مخاطبتها ولقائها بحسون ، وتذكر لها أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمع ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر ، والأندلس وحدة ممزقة ، وآمال بالعلو معلقة ، وتصف فتاها وسموته ورشاقته وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة فى يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزيئون له اغتنام الفرصة لضم الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان يتزل بقصر وراء الضفة ، فيقول له : إنها خطة لؤم لأرضها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون ، فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويدخل مقلاص ويرى المعتمد وغمة فيحاول أن يدخل المسرة على قلبه ، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابتك ، ويسأله عنه فيعرفه أنه حسون الفقى الذى كان يجمي ظهره يوم الزلافة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح فى منزله ، فيحمله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبلى معه . ويدخل حاجبه وساقبه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين فى إشبيلية ويتزل المعتمد للقائه ، وهو ينشد الشعر .

ونمضي إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستقره ابن تاشفين هو وأهله من حضرته . وأخذته أسيراً إلى بلاده في المغرب . ويبتدىء الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزف له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبه لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فرى أن لا يتم ذلك إلا بمحض رأيها في «أغاث» وبعين أمها وسمع إختوها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى «أغاث» حيث نراهم يفاوضون السجنان في دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويرضى المعتمد بحسن زوجاً كريماً لابنته . ويخرج ابن حيون جرباً شدة على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمي المعتمد . ويسألونه عن الكثر فيقص قصته ، وتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد لثته والعروسين لثته ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته يأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنتهي المسرحية ، وإنما أطلنا في تلخيص فصولها ، ليطالع القارئ على شيء من التشكك الذي يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك في تعليقنا على الفصل الثاني منها . وفي رأينا أن محاولة شوق أن يداخل بين صراعين في هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بثينة في حبها ، أو صراع المعتمد وحده . وكان هذا الصراع الأخير يغنيه بواسطة الرميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التي رأى أن يلف فيها الحوادث .

ومن العجب أن تكتتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما نقصه عنها ابنها أو ابن حيون ، إنما تذكّر الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل في حكمه وشؤنه السياسية. ويظهر أن شوق لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسي في هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوق في اسم سير بن أبي بكر قائد المرابطين فسماه سبى ، ولم يخطئ في اسم حرير ولا في بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، ففي الحوادث أو بعبارة أدق في تتبعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظناً أنه كان يحسنُ به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمون في نصح الطيب وفي قلائد العقيان وفي غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسي في المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التي سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلافة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التي ليس لها مثيل في بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن في قرطبة حملت آلات غنائه فيبعت في إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فيبعت بقرطبة . ويقول شوق على لسان المعتمد « إن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الخزان للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوق بالأندلس في جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاياه « لا يستأذنون على ملوكه » وحقاً أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جداً في الأندلس ، وكانوا يردون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء ، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك في أثناء لقاء المعتمد للقاضي ابن أدهم ، وإنه ليجهز للملك ولا يبتة

بأن ما يطلبه الفقهاء من تملك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التي هي مشرقة فيها على التلف والضياع والهلاك . وفي مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرف الأندلس وجلاله إلا عدلُ قضاته » .

ويعرف شوقي أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون في الفصل الخامس . وفي غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبي عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه ، إذ كان له في كل نادٍ عَيْنٌ وفي كل سامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن في أغوات « يتعذبن بالخلع ويتكسبن من غزل أبيدهن » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ الفونس لبلده . وحتى مجبّنات شريش وقطائفها التي يتغنى بها الشعراء يذكرها في مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل في باطن التاريخ الأندلسي ، ولذلك يجري الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حسي ، فلا مُثلٌ تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبدادة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحي الإسلامي لم يتضح في المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعرّ لشوقي فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة في الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً في بعض المشاكل التي تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته في حوادث المسرحية هي مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعرّضُ على فتاة يخطبها شخصٌ متزوج بثلاث، على نحو ما حدث في المسرحية حين طلب القاضي ابن أدهم من بثينة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربي الشيخ سبر بن أبي بكر . ومع أن الموقف دقيق فهي بنت ملك ، وهي بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هي مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فردت قائلة :

« إنك يا سيدى القاضي تدعوني إلى خطبة لا أنا مضطرة ، فأحل النفس



الكارهة على قبوها، ولا الأمير ابن أبي بكر معطل البيت من الربة الصالحة ، فيتشبث بي ويصرُّ عليّ ، بل تلك خطة لم أجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرتي ، فهذا أبي ، جعلني الله فداه ، لم يتخذ على أمي صرةً ، ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفر في عاطفة الأمومة . ولو شاء أبي لكان له كتنظراته الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو الصلوات تحسبهم إخوة وهم أنصاف لإخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل .

والنقد الموجه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلامم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحف المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغي أن لا يفهم من ذلك أن التيار الخلقى الذي يمتاز به شوقي في مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملاً ، عمله في بطل الرواية : المعتمد وابنته ، ثم في ابن حيون .

أما المعتمد فهو في المسرحية مثال العربي الكريم الذي يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد في عرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس ، ويتى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه « خطة أولها لوم وآخرها شوم ، فإن الملك ( يعني نفسه ) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يخفر الحفرة لمن أقال عثرته » . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه ، ولا يلقى الطاعة عن يدي وهو صاغر ، بل يُشَقِّلُ بالهروح وتتقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه . ودائماً تُضَفَّى محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم « ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس » .

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها « الفرس النجيبة التي إذا أرخى لها الرستن لم يُخسَّ لها جناح ولا شرود » وهي شجاعة تشارك أباه في حروبه ، ومحبة لوطنها حباً شديداً ، ويقول شوقي على لسانها « الوطن كالبيت في قداسه وكالكعبة في

حرمها . و يصورها شوق بقلب يمتلئ عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى  
ببرها لها ولاخوتها أن تقيم عرسها في مآتمهم ، وذهبت إلى «أغات» وفاء لهم ومعها  
زوجها المنتظر .

والمرودة والوفاء يعمّان في المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذي أهدى  
إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتتكبر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح  
شعوره . وقد رافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهم في لقائهما للأهل ،  
وتنازل راضياً عن كثره ، ليسر الجميع ويدخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتنسب في المسرحية على عادة شوق بعض حكم من مثل قوله « الرجل  
الشريف كلمته قسم وإشارته عيّن » و « ما أولع الناس بالناس » و « قديماً  
جمع الله الشقيقين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد » وحرمان  
وجد ، ونحس وسعد ، ونحو ذلك مما يتشحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجرى في المسرحية تيار خلقي يجرى تيار فكاهي ، فقد وضع  
فيها شوق مضحكاً للمعتمد سماه مقلصاً ، ونجده في مشاهد ومواقف كثيرة  
إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية ، فهو في المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكننا  
نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل  
هي سطحية ، لا تكاد تلمس جوهرها ولا معنى دقيقاً . وكان شوق يأتي بمثل  
هذه الفكاهة في مسرحياته المنظومة فنُحْتَمِل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل  
السطحيّ القريب ، ويخفي ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف  
المعاني السطحية القريبة ، وتبدو عارية من الفن ومن كل حلية . وحقاً إن مقلصاً  
هذا كان مهرجاً ولكنه كان — بشهادة شوق له في أثناء وصفه غلى لسان بعض  
الشخص — مهرجاً ساقطاً ومضحكاً ضيقاً . وربما كان خير ما جاء به شوق  
من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى  
أن لا يترك له المجداف ، وأن يجذف هو ، فقال له المعتمد : ولماذا ؟ فقال :  
« الأمر بيّن ، التيار مجنون ، والسكر مجنون ، وأنت سلطان ، وكل سلطان  
مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإنى أربأ بحياي أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة » .

ويظهر أن شوقي لم يكن مُعَدَّاً ليتدقّق في فن الفكاهة ، فضلاً عن أن يحوِّله — كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهي المسرحي — إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخص والافعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة في عمله ، بل كأنها حجاب يطفو على الكأس ، وقلما تحولت إلى تهكم أو سُخْرٍ واسع . تحولت أحياناً كما لاحظنا في غير هذا الموضوع إلى دعابة رقيقة ، ولكن قلما تحولت إلى سُخْرٍ عميق متركز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوقي لم يُخَلِّقْ ليكون مفكراً ، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر في هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائي في مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الخالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوقي قيثارته الساحرة التي تملك أزمّة القلوب ، وذهب بنثر هذه المسرحية ؟ !

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبة الغناء والرقص ومختصرة الموشحات والأزجال النثر لساناً لشخصها في حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لم في دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب ، وقاض «نفع الطيب» كما قاضت «القلائد» بآياتهم البيئة وأشعارهم القيمة . وعرض شوقي في المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة ، ولم تظهر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المجهف الذي وُجّه لشوقي في مسرحيته الأولىين : مصرع كليوباترا ومعجون ليلى السبب الحقيقي في أنه لم يعمل صاعداً في فنه التمثيلي ، فقد شوّه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل في الحوار ويملؤه بالأغاني وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلاً فحسب ، فصنع رواية قميّز ، فاشتدّ النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشدّ ما في هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافي ،

ولكن من غير شك نجاحه في الشعر المسرحي حتى في قميبيز لا يقاس إليه عمله في أميرة الأندلس التي اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حِكماً مثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناءً نظرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في مجنون ليلى وكذلك في مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاح في عنتره . أما في على بك الكبير وفي قميبيز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقي أن يحدث حياة في عمله بلونه ، ونقص الحياة المتدفقة النشيطة اللجة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يُحسن إلى حد ما الخيط الذي تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هي ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقع شعراً وألحاناً لا كلمات ثرية .

## ٤

## ملهاة

ألف شوقي في أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى » ، وقد مثلتها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التي لا حظناها في مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخي في الحوار والفتور في الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته . فالحوار في هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكان شوقي تنبّه

إلى ضرورة الإيجاز والتركيز في عمله المسرحي ، فهو يأتي البناء التمثيلي من أبوابه ، ويتخذ لذلك أقصر طريق ، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب في التصميم . ويدعو ذلك واضحاً في إطار المسرحية ؛ إذ نرى الحوادث والشخص متميزة . فقد اقتصر على جانب بعينه وحرك فيه الأقوال والأفعال ، ووضع الموضوع وملأه بحوية دافقة .

وقد سلّطت أشعة كثيرة على بطله الملهة « الست هدى » وبدأت شخصية كاملة للمرأة الثرية التي يطمع فيها الرجال ، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها ، أو قل تطلقه ، حتى تستقبل زوجاً جديداً ، وقد أعطانا هيئتها وثباتها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها ، وجسمها تجسماً أتاح لها حياة حقيقية ، فلا نقرأ الملهة حتى نشعر أننا نعرفنا على شخصية طريفة في مسرحنا الحديث . ووراء الست هدى شخص ثائوية ، وكلها ميسنة ومميزة بخصائصها ، وكأن شوق كان مستعداً للنجاح في المسرح الواقعي بأكثر مما نجح في المسرح التاريخي . فكل عمل في هذه الملهة قد ضُبط وأحكم ، ولم يد أي اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التي وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين . وكل ذلك لأن شوق كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يُبرز أطرافاً من مشاهداته ، فلم يضرب في أغوار تاريخية وإنما ضرب في أغوار الحياة التي تقلب فيها ، واستطاع أن يُبتدع هذه اللوحة .

ولست هذه اللوحة أو الشخصية الحية « الست هدى » من سيدات القرن العشرين ، وإنما هي من سيدات القرن الماضي ، فالزمن الذي تقع فيه حوادث الملهة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حيُّ الحنفى بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن ، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء في هذا الحين ، وما كانوا يضطربون فيه من سنن وتقاليده .

وتتألف الملهة من ثلاثة فصول ، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب ، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى ، فقد تزوجت تسعة من الرجال ، وتدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بما لها ، وتفخر بأن فدا دينها الثلاثين هي التي تجذب إليها الزوج تلوا الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون في أمرى الكثير وشغلهم حديثُ زواجى أو حديث طلاقى  
يقولون لى قد تزوجت تسعة وإلى وارىت التراب رفاقى  
وما أنا عزيرى وليس بمالهم تزوجت لكن كان ذاك بمالى  
وتلك فدا دينى الثلاثون كلما تولى رجال جشنى برجالى  
فما أكثر عشاقى وما أكثر عطافى  
ولو لا المال ما جاءوا أذلاء لى بابى

وتأخذ في سرد أسماء من تزوجتهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البخت» مصطفى الذى لا تساه ولا تسلوه ، كان كالسارية بلحية سوداء مدورة ، وكان لا يطمع فى فدا دينها ، ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فرد صاحبها زينب :

أجل نعيشين وتدفنينا حتى تصبى منهم البئينا

وتقول عن زوجها الثانى : إنه كان مفلساً وقعت فى حباله ، وكان ذا صخب وعادات سيئة ، وجنّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب « أجل نعيشين . . . » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التى بها فدا دينها ، وتصف قلادة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإنثاء . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية فى ذلك ؟ ودائماً ترد زينب : « أجل نعيشين . . . » وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعاً ولا « شافعاً » :

قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا

قد زَيْنُوهُ لِي فَأَخْشَرْتُهُ      ما اخْشَرْتُ إِلَّا عَاطِلًا ضَائِعًا  
 رَاحِحٌ أَكْثَرَ الزَّمَانِ      نَ عَلَى الصُّخْفِ مُتَعْتِلِي  
 يَكْتُبُ الْيَوْمَ « فِي اللَّوَا »      وَغَدًا فِي « الْمُؤَيَّدِ »  
 لَيْلُهُ أَوْ نَهَاوُهُ      فَارْعُ الْجَيْبِ وَالْيَدِ  
 وَيُعْجِبُنِي عِنْدَ الْمِبَاهَاةِ قَوْلُهُ      بَنِيْتُ فَلَانًا أَوْ هَدَمْتُ فَلَانًا  
 وَقَدْ يُصْبِحُ الْمَبْنِيُّ أَوْضَعَ مَنْزَلًا      وَقَدْ يَصْبِحُ الْمَهْدُومُ أَرْزَقَ شَانًا  
 رَحْمَةُ اللَّهِ عَلَيْهِ      كَانَ لَا يَحْقِرُ مَا لَا  
 كَانَ إِنْ أَفْلَسَ لَا يَسْ      أَلَيْ لَا رِيَالًا

وتحدثت عن زوجها الخامس . وكان « يوزباشي » في الجيش ،  
 وكان ينهى ويأمر ، ووددت لو أنه زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها ، وإنما كان  
 يهوى حليتها ، وطالما زين لها أن تباع أو ترهن أطمأنها ، وعاش معها ثلاث سنين  
 ثم طلقها فتزوجت من بعده . ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين  
 عاماً ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج . ثم تزوجت السادس ، وكان  
 جيبه كقفاه نظيفاً ، ومع ذلك كان « بسخاخاً » كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى  
 البيت رئيساً أو وزيراً ، وعينه إلى خواتمها ، يحدث النفس كيف ينشلها .  
 واقترنت من بعده بالسابع ، وكان فقيراً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ،  
 وتقول إنه أدبها بيده ورجله وبالعصا ، وتعرض لغيرته عليها ونقص هذه القصة :

رَأَى غِبَارًا عَالِقًا بِنَجْبَتِي      وَلَمْ أَكُنْ أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ أَتَى  
 فَقَالَ هَذَا التُّرْبُ مِنْ نَافِلَةٍ      مَنْ كُنْتُ مِنْهَا تَنْظُرِينَ يَا تَرَى ؟  
 وَهَاجَ حَتَّى خَضْتُ أَنْ يَفْتُلَنِي      وَشَمَّرَ الذَّلِيلَ وَجَرَّدَ الْعَصَا  
 وَجَاءَ بِالنَّجَارِ مِنْ مَاعِيَةِ      سَدَّ الشَّبَابِيكَ وَسَمَّرَ الْكُؤَى

فقلتُ يهوانى وتلكَ غَيْرَةٌ      يا حبذا الزَّوْجُ الغَيُورُ حَبْدًا  
وقبله لم أرَ مَنْ غارَ ولا      مَنْ ظَنَّ في قَلْبِي لغيرِهِ هَوًى  
رحمة الله عليه لم يكن      فمه يذكر «أبهاديئي»<sup>(١)</sup>  
وإذا ما جاعني أو جئتُه      لم يُقَلِّبْ عينه في «صِغْتِي»  
لكنه منذ كُنَّا ما حلَّ عُقْدَةً كَيْسُهُ  
يُقَصِّلُ الأَكْلَ من عَ يَر ماله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدي المقاتل ، وكان سرياً ، وعاشت معه عامين ، لم ترفيها لون قيرشه ، ولم تسمع منه سوى «جَحْه» وفَشْه ، وطحنه ودشْه ، وتقول إنه مات وعمرها عشرين عاماً ، وتردُّ زينب :

أجلُ تَمِيشين وتَدَفِينينا      حتى تُصِيبِي منهمُ البَنِينا

وتأخذ في الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يَحْتَسِي الخمر في الضحى ، ويُدْعَى عبد المنعم . وفي هذه الأثناء يرنُّ في سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادي عليها :

هُدَى ضَلالُ أينَ أنْتِ يا هُدَى      أينَ العجوزُ أينَ جدِّي هُدَى

وتسمعه هدى وصاحبها ، وهو يسبُّ ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه وخره وقبْشِه . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

بخدالكِ ضفدعان قد أَسَنَّا      وأذنالكِ عَقْرَبان من «قِنَا»

وحاجباكِ والخطوط فيهما      كدودتين اكتظَّتا من الدِّمَا



وبين عينيكِ نِفَارٌ وَجَفَا عَيْنَ هَناكَ خَاصَمْتُ عَيْنًا هَنا

ويقرب مترجماً وفي يمينه العصا وفي الشمال المكتسة . وهرب مع صاحبها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيائها وزيرجدها وزمردها ، وما يلبث أن يستلقي في القاعة ويغط في النوم . وتخرج زينب .

وفي اليوم التالي ، في الصباح ، تُسَمَّعُ ضَجَّةٌ على السلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن : خديجة وأسماء وبيبة وإقبال ، جئن يحيين الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكل منهن ما أوصت لها به في هيراتها . ويستطردن معها في حديث عن زواجهن ، فقد خُطبت أسماء لعمدة في الصعيد ، أما بيبة فخُطبت لضابط في الجيش وتُظهر لها إعجابها باختيارها ، فرداً عليها بيبة .

ما اخْتَرْتُ يا عمى ولكن أبى وأُمى تخيراً لى

وتسأل أسماء عن أختها « بِنْتِة » وهل هى الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً ، فتراها كثيرة ، وتقول إذن فما عمرى أنا ؟ وتجب أسماء ستون ، فتهرها ، فتقول خمسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وترد أسماء :

إِذَنْ ففى العشرين يا خالة أنتِ وأنا

وتغيّر الست هدى مجرى الحديث ، ويُسمَعُ صوت ، ويدخل أغا يُدْعَى « أَلْمَاز » فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته في طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها ، فتأخذ زينتها ، وتساعدنها الفتيات ، وتذكر لهن أن كل حلّما سيكون لهن بعد وفاتها . ويتزل الستار .

وفي الفصل الثانى نرى عبد المنعم زوجها التاسع في قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ، ويدخل كاتبه « حلمى » ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن القول والعيش

والزيت ، ويلاحظ حلمي « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أنشره على الريق ،  
 فيجيبه : لا يا غبي على الفول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح  
 منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبها ، وتقول : العوافي ، وترى زوجها وكاتبه ،  
 فتنصرف . ويظهر الأغا « الماز » وتدعو هدى زوجها أن ينحني الخمر حتى  
 لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، ويتحى مع الست هدى غرفة ،  
 ويُخرج عبد المنعم الكأس من مخبئها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه في حيلة  
 لسلب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده  
 كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مَقْفَلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن  
 أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتدخل ، وتخطب نفسها :

لولا فدا ديني وَغَلَّاتُهَا ما طاف إنسانٌ على بابي  
 بها تَزَوَّجْتُ . وفي قُطْنِهَا كَفَنْتُ أزواجِي وَخُطَّابِي

وتنادي خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على القورادعُ ضد يقاني  
 ويقول لها زوجها : إني لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد  
 عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطني حليكَ . وترده مغضبة ، فيقول لها :  
 ألسنت زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلي . وتدخل  
 زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفي أيديهن الزخافات والمكانس والمغارف ،  
 ويهجمن على الهامى ، أما كاتبه فيهرب مستغيلا من العمل عنده ،  
 وتُخرج الست هدى عَقْدَ زواجها ، وتقول :

عصمتي منك في يَدَيَّ شَهِدَتْ لي الوثائقُ  
 امضِ يا فُلْدُ لا تَعُدْ إنك اليوم طالقُ  
 وينزل الستار .

وتدخل في القصر الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة في الطابق الأعلى من منزل  
 المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزي ، وهو من أعيان

الأرياف ، وزراه فرحاً مبهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطيان . وينظر حوله في الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلى ، فينادى « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا ، وإنما هو في منزل صقر باشا ، أخذه الأغا في علبة من نحو شهر ، في أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وستُردُّ .

ويُسمعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزى ثلاثة من أصدقائه ، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقدم لهم القهوة ، ويهائمون عما ورث العجيزى ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، وليس الشاهى والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

ما كالعجيزى رجلٌ يدرى اغتنام الفرص

إن هذى دجاجةً باصت له فى القفص

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها ، ويقول عامر : لا ، ظلمته ، إن الذى قام على الدفن والمآتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته « خرجة » عزً وغنى . ويدخل العجيزى فيرحب بهم ، ويعزونه ، ويثنون على نبلة ووفائه ، وأنه لم يدخر مالا فى مآتمها ودفنها ! . وينادى زائر جديد من الطابق الأسفل : يا صاحب البيت ! فيهتف به أن يصعد ، فهو صديقه مصطفى الناشقى . ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبى أحد الأصدقاء ومن يحلون بالفتوى ويعقدون ومن يرجون المسجد الزينى حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبى : لا ، شيئاً من الكراوية ، ويناول الناشقى العجيزى علبة نشوقه ويقول له : هذا النشوق من نشوق المفتى يليق للسوارث زوج الست

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويسأله العجيزى عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القليل والقال ، يعزوك بالبيت ويهشونك

بالمال». وينظر في جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبيّاً ، ويقول العجيزى : إذن فعمراً البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مئة ما غبنته ، فهم يقولون نابليون سكنه . ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى ! يا صديق ! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللفرنج ؟! وينزل إليه فيصرفه . ويصبح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن رباه الفاحش . ويحجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . ويدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل أمامك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يُمضى على سند ، فيأخذه ويخرجان حتى لا يطلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى الناشقى .

لى . كلمه فاذن منى لا تنس ، دينك حلاً

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويثنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يقبلون عليه من أجله وكذلك المقى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الخط أو الحى فانهن يبعن الأغا فيشتريهن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهل هذا المنزل ، ويدخل باكباً مولوداً على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهون على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهب البيت ، لبي من الله وحده البقا

قد ذهب المال ، فسب حان الذى له الغنى

ويقع مغمى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء

على الست هدى . ويحاوره العجيزى ، يريد أن يعرف أمر حليتها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام ، أشهدت عليها مفتى القُطر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركتُ في عُلْبَةٍ مَصَاغَهَا عَشَرَ قِطْعٍ  
من جَوْهَرٍ مُبَرَّرٍ من الخلدوش والبَقَعِ

فيقول العجيزى : لمن؟ فإرد الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنْتَهُنَّ وَبَيَّنْتِ ،  
ويصيح العجيزى : أحس أن ظهري انقسم . ويُغمى عليه ويفيق ، فيسأل  
الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصيح العجيزى :

قَلْبَتْنِي هُدًى على النار حَيًّا قَلْبَ الله جِسْمَهَا فى الجحيم

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبيهة .  
ويقول شيخ الحارة بى الطين؟ ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله « والروضة » :  
قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبي  
أن يتجلد . ويندب سلمان المرابى نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويدكر  
« سنده » ، فيقول له مصطفى الناشقى : « اذهب كُلُّ اشْرِب السُّنْد » ، ويرد الجميع :  
« اذهب كل اشرب السند » . وبذلك يُسَدِّلُ الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلى للملهاة ليس فيه اضطراب ،  
وليس فيه نشاط ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها فى سرعة ،  
وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتنهض ، حتى تنتهى إلى الكارثة التى  
حاقَتْ بالزوج الأخير . ولا تقوم فى الطريق المواقف التى رأيناها فى المآسى المنظومة  
السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى  
البلاغة والصور الأدبية نُحْيَتْ عن طريقنا . واستخدم شوق لأول مرة فى مسرحياته  
لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرَّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ  
العامية .

وحَسَّـمَ في أذهاننا صُورَ الشخصوس الذين حَرَّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخصوس الثانوية أيضاً ، فالملهة تنبض بالحياة ، وفي كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء في وصف أدبائه الصحفيين ، أو في وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يحترن الأزواج ، أو فيما تُسمَّى عصمة المرأة ، أو في الشوق ، أو في نفاق الناس ، أو في الوصايا والأوقاف . وأُعْطِيَ شوق الفرصة في أزواج الست هدى العشرة لرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر في هذا الصنيع شيء من تأثير شوق بقصصنا الشعبي في العصور الوسطى عند ابن دانيال في قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة في حوارهم وما يُجْـمَـرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة في إدارة ملهاته وفي الخطوط التي اتخذها لصنْع هذه التحفة البديعة .

## خاتمة

### ١

#### تلخيص

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقي من جميع أطرافه ، وبدأنا بحياته ، فتعقبناها في بيته وفي نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية للدرس القانون وكسّلت بعثته بالنجاح ، ورجع يعمل في القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقاب طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوي عباس يقرّبه منه ، ويسمع له ، ويستشير في بعض أحواله ، وكان هوداعية له ولسياسته عند الجمهور وفي الصحف العامة .

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ وسُرعَ عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنجليزية ، فأُبْعِدَ عن القصر أصحاب عباس وأنصاره ، وأبعد شوقي بل نُقِيَ إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب في برشلونة لا يرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّت إليه حريته ، فتنقل في إسبانيا وفي ملنّها يتصفح آثار العرب وأطلالم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر مقفلاً من دونه ، ورأى المصريين قد سُفّحت دماؤهم في الشوارع ، وما هو الشباب يستقبله متحمساً ، فحسنا عليه وعلى آماله التي تجيش بصدرة وبقلبه ، وخفض بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المخصبة بالدماء الذكية . والتفت من نحوه إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسّ الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنيابهم المسنونة .

واختلط شوق بالمصريين في النوادي والمقاهى والمطاعم ودور الخيالة ،  
وشئى معهم في شوارع القاهرة متصفحاً وجوهم ونفوسهم على نحو ما يتصفح  
التياب المعروضة في واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل  
في حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يَعدْ خالصاً للقصر ولا لحياته الأرستقراطية ،  
بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث في كثير من شئونه  
السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً في مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه في أثناء ذلك يُتيح له نعيماً وهناءة في حياته ، فعاش مرفهاً بين  
مصر والإسكندرية أو بين كَرَمَة ابن هاني في مصر ودُرَّة الغواص في الإسكندرية ،  
يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصر  
في أن ينال كل ما يريد من مُتَعِ الدنيا . وأخذ تقدّمه في السن يُضعف منه ،  
وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصوّرنا هذه الحياة الخصبية ثم انتقلنا إلى صناعته ، فتحدثنا عن مكوناتها ،  
وكيف أنه وجد في سلفه محمود سائى البارودى القنوة المثلّى لعمل الشعر الجزل  
الرصين ، وبناء القصائد بناءً محكماً مأسكاً ، حتى لكان القصيدة عمارة باذخة .

وألقى شوق من حلاوة موسيقاه وعلوّبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا  
نشبه آياته الكبرى منها بالسفونيات الخالدة . وموسيقى شوق في شعره هى  
لُبّ لإبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس  
عنه ، فكانوا يُعرضون عنهم ، وينصرفون عن تقديمهم ، ويتهاقنون على شعره كما  
يتهاقت الفراش على النار . ولا تزال أشعار شوق تترنّ في أذان العرب ، ولا يزالون  
ينجذبون إليها ، وكأمتها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم وسهوى  
أفئدتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط  
الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الخالم هما أهم المكونات لشعر شوق وصناعته ، أما  
العاطفة فغير فياضة . وشوق من الشعراء الغريبين الذين لا يحسّون أنفسهم  
إحساساً كاملاً ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها



من الغير بحكم غيريته وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخلّيه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صريحة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوق العاطفة الوطنية ، وعنها صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحه المصرية .

واشهر شوق باللبية الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التي شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليل ، واستبطننا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسّه الرقيق باللغة وصياغتها كما استبطننا سرعته وعدم تأنييه .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوق لم يكن يفكر في الحوار بقدر ما كان يفكر في عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل في شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيبقى وما لا يستحسنه فينتفيه . ويختلف ترتيب القطع في المسودتين بالقياس إلى ترتيبها في المسرحية المنشورة . وفي ذلك كله دلالة واضحة على أن شوق في تمثيلياته لم ينس وظيفة الفنانة الأولى في شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم في صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يحمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله وروحه . وكان يتأثر بالبحر ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه ، أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبي إذ كان يضرب على نماذج وأمثلة .

وكان يقابل هذا التيار القديم تياراً جديداً جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامريتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورني وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربي كان يجري في نفسه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة في أعماله وأثاره ، ولكنه لم يوصل في ذلك ولم يتعمق فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعف في صناعته من التيار القديم ، وخاصة من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التي يصب فيها شعره .

وتقدمنا نبحث في المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعة شوقي ، فوقفنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولا حظنا أنه بدأ حياته الفنية في عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نضرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوي يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصب هؤلاء النقاد عليه جام سخطهم ، إذ رأوه يجلد في بعض المعاني ، وحل عليه المويلجى واليازجى حملات منكرة ، ووقفنا كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويمتجزا فيضانه . وخلف هؤلاء النقاد في القرن العشرين جيلٌ جديد تردّد بالنقد الأوربي ، وفتح نوافذه على الأدب الغربى ، وثار ثورة محققة في عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقي بين القديم والحديد ولا ما انزلت إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد ، وشغف الأخير بالتصدي لشوقي منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين في حملته بعد رجوعهم من البعثة سنة ١٩١٩ إلا أنه لم يعنف فيها عتفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد في صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الجديد في كثير من قضاياها ، ووضّحنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر في صناعة شوقي ، وهو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً في القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبي لا يعرفون سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن تطورت الحياة في القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التي توجه للشعب

أو الجمهور ، وأخذ الشعراء يلعبون فيها شعرهم . وكان لذلك أثره العميق في شوق وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوق في أشعاره التي وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوروبا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين . واستغل ذلك شوق فغناهم تركيات كثيرة ، ولم تكن هذه التركيات تُنشدُ بين يدي الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركي لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُلذع على العرب والمسلمين في صحفهم لإرضاء لعواطفهم قبل الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوق إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه في الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغمًا مسيحيًا كثيرًا يرضيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يصدر عنها في شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذي يقرأ شعره في الصحف السيارة .

وهذا المؤثر في صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المظاهرات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوق في ذلك فلا يترك فرصة من تهشة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدق فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفيًا خالصاً ، فهو يؤدى للناس الأخبار والأحداث في قصائده الساحرة التي تنبض بالحياة الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يُرضى أخواننا . وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وهكذا بعد ذلك نبحت في مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثيرها فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصالها

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى فى مآسيه . ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاقى ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزواج فيها بين الغناء والمثيل ، فطُبعت بطوابع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية .

وقسمنا هذه المآسى : قسمين : قسمها مصرى ألفه مراعيًا للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهى : مصرع كليوباترا وقيميز وعلى بك الكبير ، وقسمًا عربيًا ألفه مراعيًا للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليل وعنتره وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى : تحليلًا مفصلاً ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وخطمنا هذا الفصل بمحدث عن ملهاة « الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقي السبع ، وبها تنتهى هذه الدراسة .

## ٢

## تعقيب

لم نتحدث فيما مرَّ من مصف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألفها شوقي فى مطالع حياته الأدبية فى أثناء وظيفته بالقصر ، وهى على التوالى : عنراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكان شوقي كان يمرَّن نفسه على عمل القصة .

وصنَّع حينئذ مسرحية لعل بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التى تحدثنا عنها فى غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قيميز وإن اختلفت عنها فى الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوقي فى « عنراء الهند » من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثانى

كما استمد في ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربي. والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوق لخياله العنان في الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهي في الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالي الذي نقرؤه في ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقترب شوق من الذوق الغربي في تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو تأثره بألف ليلة وليلة تأثراً آخر يظهر خاصة في القصتين الأوليين ، وهو تأثر يأتي من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، ونقص اتجاه المقامة المعروفة عند الحريري ومن نهج نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع في أيديهم تعاويد السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هي صارت قصصاً شعبية كالألف ليلة وليلة ولا هي صارت مقامات كمقامات الحريري . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً في نفس شوق على نحو ما نرى في أحاديث بتاور ، وهي نقد اجتماعي صَبَّ أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذي نشره في آخر حياته ، وهو يقترب في اسمه من مقامات الزنجشري المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويلهب فيه مذهب الزنجشري من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به في مقدمته كما نوّه بأطباق الذهب للأصفهاني ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، وسميته بما يقرب في الحسن من وسميهما ، وإنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، وألم به الغفيل من الكتاب والعلم . ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام ، وأصبح يعرض في طرق الأقلام ، وتجرى به الألفاظ في أعنة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والنستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ،  
يكتنف ذلك أو يمتزج بمحكمٍ عن الأيام تلقيتها ، ومن التجارب استمليتها ،  
وفي قوالب العربية وعينها ، وعلى أساليبها حُبَّرتها وشيئها . ويقول شوقي عقب  
ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكارة جارية والدار نائية .  
وواضح أنه استغلَّ طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ،  
وهو يفتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

« الوطن موضع الميلاد ، ويجمع أوطار الفؤاد ، ومضجج الآباء والأجداد ، الدنيا  
الصغرى ، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث .  
مؤسس لبان ، وغارس لجان ، وحى من فان ، دوليك حتى يُكسف القمران ،  
وتسكن هلى الأرض من دوران . أول هواء حرك المروحتين ، وأول تراب  
مسَّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصبا وملعبه ، وعُرس  
الشباب وموكبه ، ومِراد الرزق ومطلبه ، وسماخ النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد  
ومركبه . أبو الآباء مُدَّت له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد .  
فلن فانك منه فانت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث  
لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمر فيها الطالب ، ويقضى وشىء  
منها عنه غائب . حقَّ الله وما أقدمه وأقلمه ، وحق الولدين وما أعظمه ،  
وحق النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أوجار تسعفه ، أو رفيق في رحال  
الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزيئته ولا تزيئه . فما فوق ذلك من مصالح  
الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بنائه ، والفضانة بأشيائه ،  
والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لواته . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرهما  
الموت وهو قيْدُ الأبد » .

ويستمر شوقي في هذا النغم ، ويخرج إلى الجندي المجهول وقناة السويس  
والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس  
واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال  
والأمومة والكاتب العموى والزهرة والساقية . وهو في كل ذلك يرصف

أسجاعاً وجملاً متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات .  
 فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين  
 ولا مبغدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريري  
 مثلاً ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقي ، فهي لا تقف عند تصوير المعاني  
 فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول  
 يقع الناس في حباله ، وفي أثناء ذلك تُعطى صورة دقيقة لطريقة للمجتمع وأهله .  
 فشوقي لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتل على أمثلة المقامات ،  
 والحقيقة أنه خلّق شاعراً ولم يخلق نائراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس  
 النظرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها  
 على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجري  
 مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ،  
 وإنما هي جل يمكن أن تُؤثّر بحال صياغتها لا بحال فكرتها . ومهما يكن  
 فقد أدّى شوقي بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القدرُ المُعلّى بين  
 أبناء عصره . .

## فهرس الموضوعات

صفحة	
٧-٥	مقدمة . . . . .
٤٢-٩	الفصل الأول : الحياة . . . . .
٩	( ١ ) في حجر ربة الشعر . . . . .
١٦	( ٢ ) في القصر . . . . .
٣١	( ٣ ) في المنى . . . . .
٣٦	( ٤ ) في الفضاء الطليق . . . . .
٩٤-٤٣	الفصل الثاني : الصناعة . . . . .
٤٣	( ١ ) مكونات الصناعة . . . . .
٥٨	( ٢ ) بين البلدية والتنقيح . . . . .
٧٢	( ٣ ) تيار قديم . . . . .
٨٤	( ٤ ) تيار جديد . . . . .
١٧٣-٩٥	الفصل الثالث : المؤثرات . . . . .
٩٥	( ١ ) النقاد . . . . .
١٢١	( ٢ ) ابلهمهور والصحف . . . . .
١٥٠	( ٣ ) المناسبات . . . . .
١٦٤	( ٤ ) الغناء والمغنون . . . . .
٢٧٦-١٧٤	الفصل الرابع : المسرحيات . . . . .
١٧٤	( ١ ) مقومات في المسرحيات . . . . .
١٨٦	( ٢ ) مأس مصرية . . . . .
٢٢٧	( ٣ ) مأس عربية . . . . .
٢٦٦	( ٤ ) ملهأة . . . . .
٢٨٥-٢٧٧	خاتمة . . . . .
٢٧٧	( ١ ) تلخيص . . . . .
٢٨٢	( ٢ ) تعقيب . . . . .



## كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- في الدراسات القرآنية
- سورة الرحمن وسور قصار
- عرض ودراسة
- التطور والتجديد في الشعر الأموي
- دراسات في الشعر العربي المعاصر
- في تاريخ الأدب العربي
- العصر الجاهلي
- العصر الإسلامي
- العصر العباسي الأول
- العصر العباسي الثاني
- شعر الدول والإمارات
- الجزيرة العربية-العراق-إيران
- شعر وطوايعه الشعبية على مر العصور
- عصر الدول والإمارات الشام
- في التراث والشعر واللغة
- عصر الدول والإمارات مصر
- في الدراسات النقدية
- في النقد الأدبي
- عصر الدول والإمارات الأنديلس
- فصول في الشعر ونقده
- في الدراسات البلاغية واللغوية
- البلاغة: تطور وتاريخ
- المدارس النحوية
- الفن ومذاهبه في النثر العربي

● الترجمة الشخصية

● تجديد النحر

● الرحلات

● تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً

مع نهج تجديده

● في التراث المحقق

● المغرب في حلل المغرب لابن سعيد

الجزء الأول -

الجزء الثاني -

● كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد

● كتاب الرد على النحاة

● الدرر في اختصار المغازي والسير

لابن عبد البر

● في مجموعة نوايغ الفكر العربي

● ابن زيدون

● في مجموعة فنون الأدب العربي

● الرثاء

● المقامة

● النقد

● في سلسلة «اقرأ»

● معنى (١)

● معنى (٢)

● الفكاهة في مصر

● العقاد

● البطولة في الشعر العربي

١٩٩٨/١٧٠٤٢

رقم الإيداع

ISBN 977-02-5652-8

الترقيم الدولي



## هذا الكتاب

يصور لنا المؤلف شاعر العربية الأكبر من جميع نواحيه ، إنه يحدثنا عن حياته ، وعن مكونات صناعته الشعرية ، وعن مواقف الشاعر بين التيار القديم والتيار الجديد، ثم يحدثنا عن موقف النقاد من شوقي وموقف شوقي من النقاد ، كما يحدثنا عن شوقي الشاعر المسرحي في المأساة المصرية والعربية وفي الملهاة . . .

إن هذا الكتاب الرصين ليس دفاعاً عن شوقي وإنما هو بحث منظم في شعره الغنائى والتمثلى .



..٦٥٢٤/٠١

